ART MODERNE & CONTEMPORAIN

Vente du soir

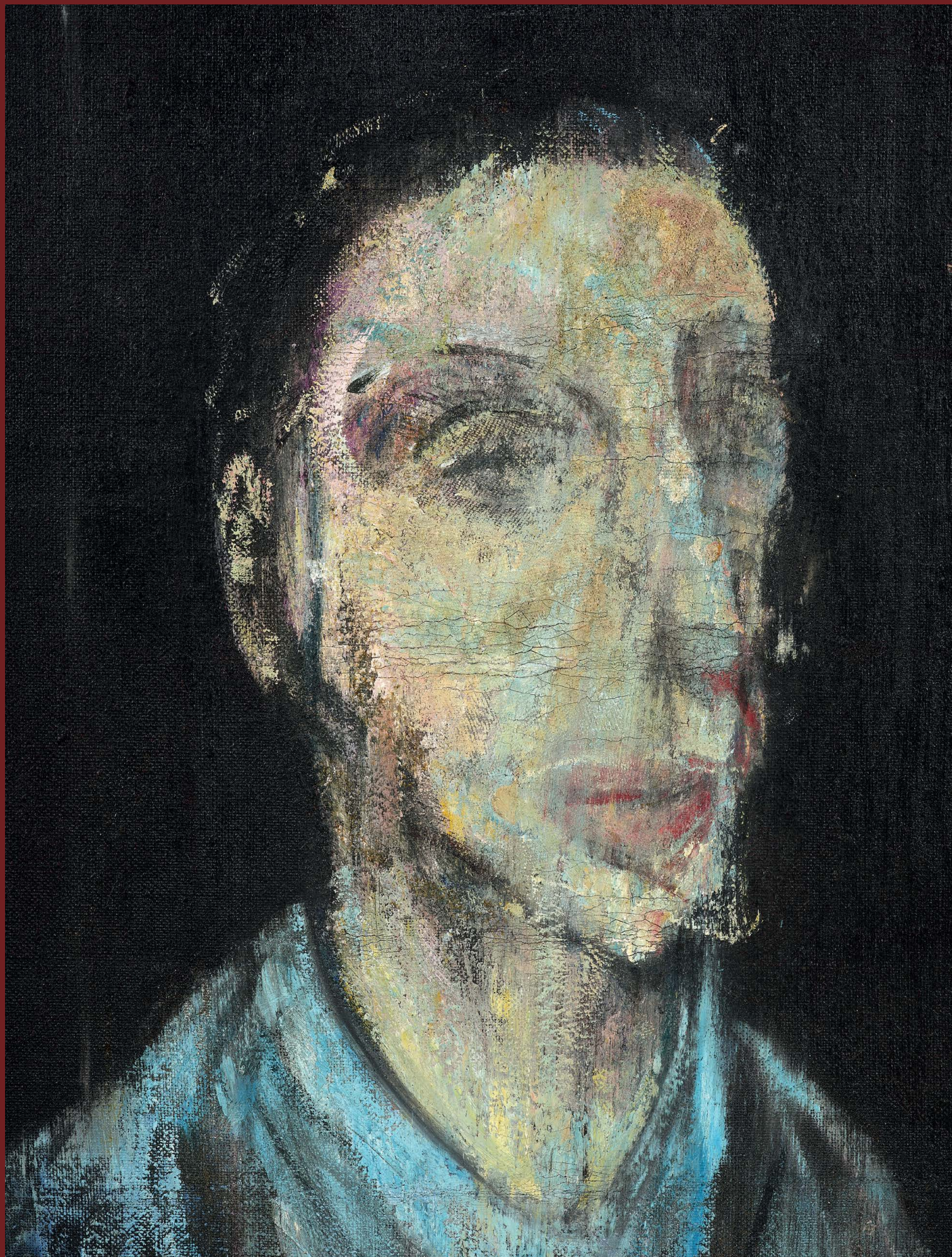
Mardi 9 décembre - 18h

7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

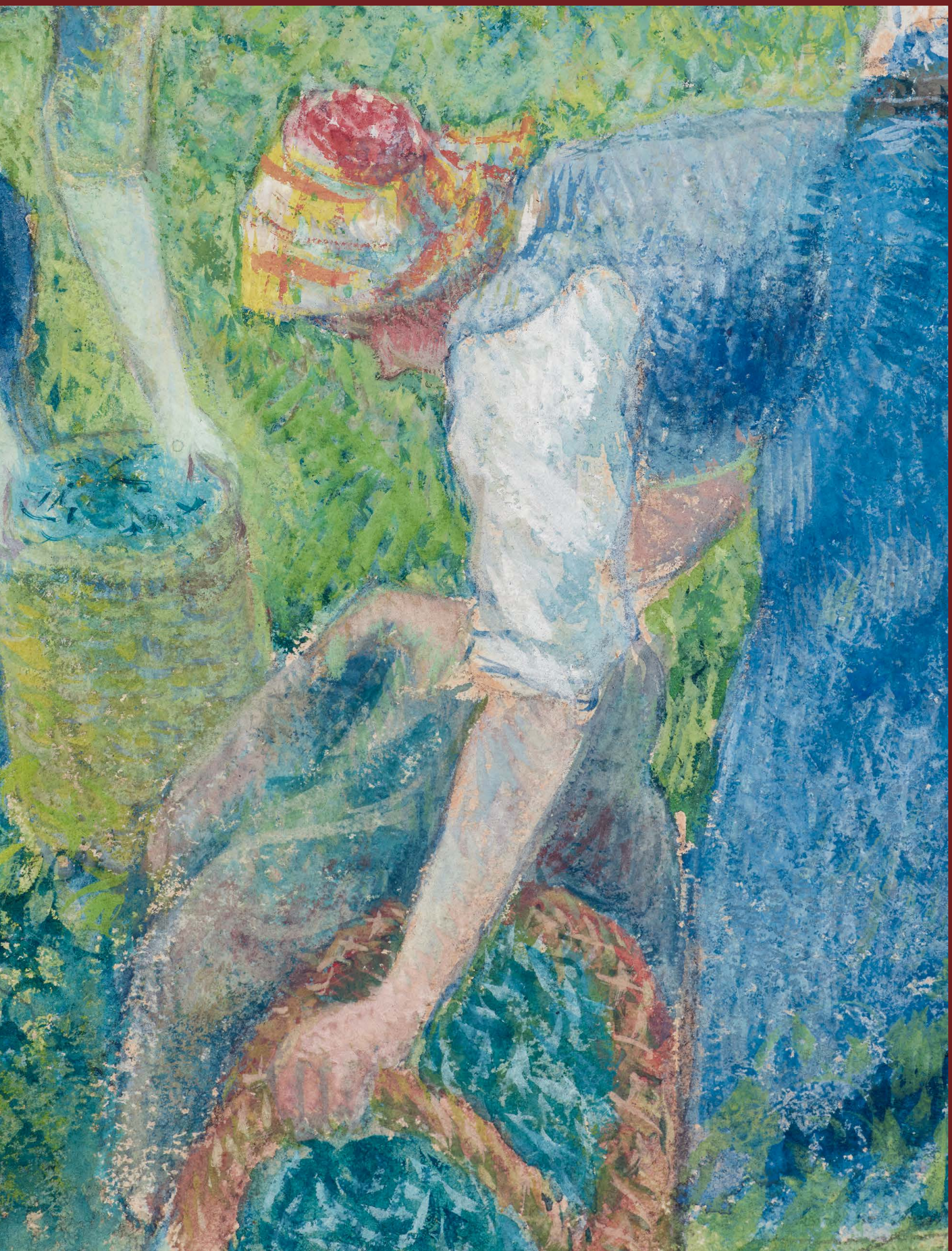
ARTCURIAL

Lot n°216, Raoul Dufy, *Baigneuse*, circa 1914 (détail), p.57

Lot n°222, Francis Bacon, *Untitled (Head of a woman - Lisa Sainsbury)*, circa 1955-57 (détail), p.89



Lot n°207, Camille Pissarro, *Paysannes travaillant dans les champs, Pontoise,* 1881 (détail), p.41



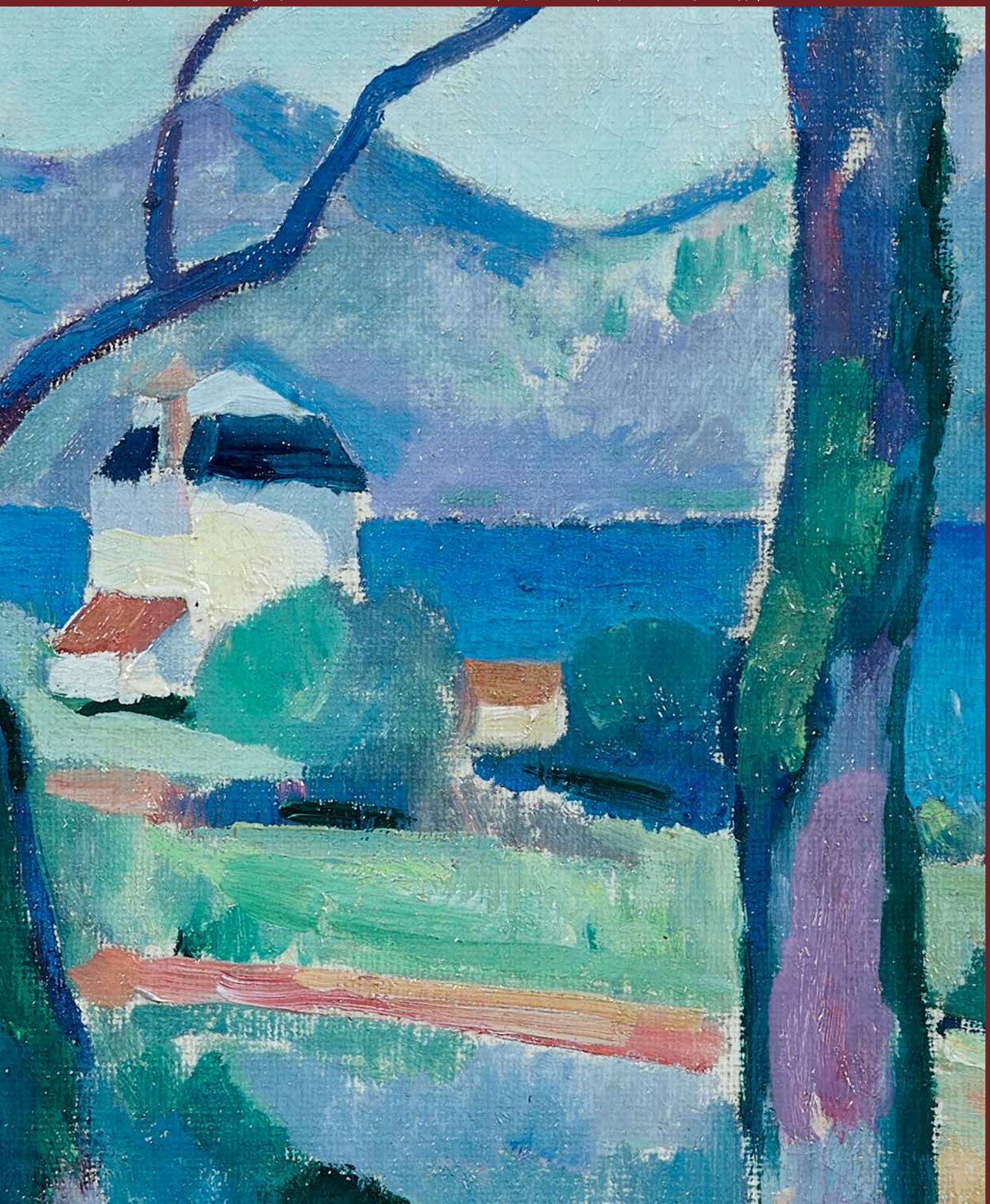
ART MODERNE & CONTEMPORAIN

Vente du soir

Mardi 9 décembre - 18h

7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

Lot n°208, Henri Charles Manguin, *«Château-Martin» à travers les pins, Saint-Tropez,* Été 1905 (détail), p.47



Lot n°227, Pierre Alechinsky, *La méditation*, 1970 (détail), p.121

ARTS DES XX^{e} & XXI^{e} SIÈCLES

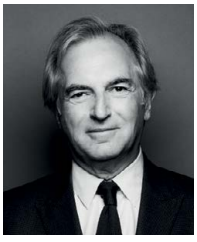
Isaure de Viel Castel
Vice-présidente
Arts des XX^{e}
& XXI^{e} siècles

Bruno Jaubert
Directeur
Impressionniste
& Moderne

Hugues Sébilleau
Directeur
Post-War & Contemporain

Arnaud Oliveux
Directeur Urban Art
Commissaire-priseur

Karine Castagna
Directrice
Estampes & Multiples



Francis Briest
Commissaire-priseur
Co-fondateur

Florent Wanecq
Spécialiste
Impressionniste & Moderne
Commissaire-priseur

Sophie Cariguel
Spécialiste
Post-War & Contemporain

Margot Denis-Lutard
Spécialiste
Art Contemporain Africain

Vanessa Favre
Chef de projet -
Expositions culturelles
et Ventes Privées

Sara Bekhedda
Catalogueur
Post-War & Contemporain

Elodie Landais
Administratrice -
catalogueur
Impressionniste & Moderne

Florent Sinnah
Administrateur -
catalogueur
Urban Art et
Estampes & Multiples

Beatrice Fantuzzi
Administratrice
Post-War & Contemporain

Alexandra Michel
Administratrice junior
Impressionniste
& Moderne

Alexandre Dalle
Administrateur junior
Bandes dessinées,
Urban Art, Estampes
& Multiples

Jessica Cavalero
Recherche et certificat
Art Moderne &
Contemporain

Louise Eber
Recherche et certificat
Art Moderne &
Contemporain

*A*RTCURIAL DANS LE MONDE

Martin Guesnet
International
senior advisor

Miriam Krohne
Directrice Allemagne

Vinciane de Traux
Directrice associée
Belgique

Emilie Volka
Directrice Italie

Olivier Berman
Directeur Maroc

Olga de Marzio
Directrice Monaco

Nicolas Beurret
Directeur associé
Artcurial Beurret Bailly
Widmer, Suisse

Emmanuel Bailly
Directeur associé
Artcurial Beurret Bailly
Widmer, Suisse

Markus Schöb
Directeur associé
Artcurial Beurret Bailly
Widmer, Suisse

Nadja Scribante Amstutz
Directrice Suisse romande
Artcurial Beurret Bailly
Widmer, Suisse

ART MODERNE & CONTEMPORAIN

vente n°6499

EXPOSITION PUBLIQUE

Téléphone pendant l'exposition

Pour les lots 200 à 221
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 84

Pour les lots 222 à 228
Tél.: +33 (0)1 42 99 20 34

Vendredi 5 décembre
11h-18h
Samedi 6 décembre
11h-18h
Dimanche 7 décembre
14h-18h
Lundi 8 décembre
11h-18h
Mardi 9 décembre
11h-14h

Couverture
Lot 206
Lot 223

Photographe
Nohan Ferreira
Studio Sebert

Graphiste
Elodie Boissau

Les lots 222, 224 précédés du symbole ❍ sont en importation temporaire. L'acquéreur devra acquitter des frais d'importation, soit 5,5 % en sus du prix d'adjudication sauf s'il réexporte immédiatement le lot hors de l'Union Européenne.

The works identified with the symbol ❍ are in temporary import
The buyer will have to pay import fees of 5.5 % in addition to the hammer price, unless the buyer immediately re-exports the lot outside the European Union.

VENTE AUX ENCHÈRES

Mardi 9 décembre 2025 - 18h

Commissaire-priseur
Arnaud Oliveux

Vice-présidente
Arts des XX^e et XXI^e siècles
Isaure de Viel Castel
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 66
idevielcastel@artcurial.com

IMPRESSIONNISTE & MODERNE
Spécialiste - Directeur
Bruno Jaubert
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 35
bjaubert@artcurial.com

Spécialiste
Commissaire-priseur
Florent Wanecq
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 63
fwanecq@artcurial.com

Administratrice - Catalogueur
Elodie Landais
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 84
elandais@artcurial.com

Administratrice junior
Alexandra Michel
Tél. : +33 (0)1 42 99 06 14
amichel@artcurial.com

POST-WAR & CONTEMPORAIN
Spécialiste - Directeur
Hugues Sébilleau
Tél. : +33 (0)1 42 99 16 35
hsebilleau@artcurial.com

Spécialiste
Sophie Cariguel
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 04
scariguel@artcurial.com

Catalogueur
Sara Bekhedda
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 25
sbekhedda@artcurial.com

Administratrice
Beatrice Fantuzzi
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 34
bfantuzzi@artcurial.com

Recherche et authentification
Jessica Cavalero
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 08
jcavalero@artcurial.com

Marine Oriente
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 48
moriente@artcurial.com

Catalogue en ligne
www.artcurial.com

Comptabilité acheteurs
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 71
salesaccount@artcurial.com

Comptabilité vendeurs
Tél. : +33 (0)1 42 99 17 00
salesaccount@artcurial.com

Transport et douane
Inès Tekirdaglioglu
Tél. : +33(0)1 42 99 16 37
itekirdaglioglu@artcurial.com

Ordres d'achat,
enchères par téléphone
Tél. : +33 (0)1 42 99 20 51
bids@artcurial.com

ARTCURIAL
Live Bid

Assistez en direct aux ventes aux enchères d'Artcurial et enchérissez comme si vous y étiez, c'est ce que vous offre le service Artcurial Live Bid.
Pour s'inscrire :
www.artcurial.com

Lot n°225, Sam Francis, *Untitled diptych (SF79-050)*, 1979 (détail), pp.112-113

ART MODERNE & CONTEMPORAIN

Consultez les catalogues en ligne

IMPRESSIONNISTE & MODERNE
Vente du jour
Mardi 9 décembre 2025 - 14h

ART MODERNE & CONTEMPORAIN
Vente du soir
Mardi 9 décembre 2025 - 18h

CHÂTEAU DE VASCŒUIL COLLECTION DE SCULPTURES
Vente sur désignation
Mercredi 10 décembre 2025 - 11h

POST-WAR & CONTEMPORAIN
Vente du jour
Mercredi 10 décembre 2025 - 14h

TWENTY-ONE CONTEMPORARY
Mercredi 10 décembre 2025 - 16h30

BRIQUES POUR MADAGASCAR
Vente au profit de l'association Écoles du Monde
Mercredi 10 décembre 2025 - 18h

Lot n°218, Rembrandt Bugatti, *Petits Léopards l'un derrière l'autre,* circa 1912 (détail), pp.68-69
Lot n°219, Rembrandt Bugatti, *Petite panthère,* circa 1909-1910 (détail), pp.72-73

INDEX

A
ALECHINSKY Pierre — 227

B
BACON Francis — 222
BOUDIN Eugène — 200, 201
BUGATTI Rembrandt — 218 à 220

C
CAILLEBOTTE Gustave — 204

D
DEGAS Edgar — 205
DUFY Raoul — 216

E
ERNST Max — 221
ESPAGNAT Georges d' — 210

F
FRANCIS Sam — 225

G
GAUGUIN Paul — 206
GUILLAUMIN Armand — 211

H
HARING Keith — 228

K
KISLING Moïse — 217

M
MANGUIN Henri Charles — 208
MATHIEU Georges — 226
MAUFRA Maxime — 214

P
PISSARRO Camille — 207

R
RODIN Auguste — 202

S
SISLEY Alfred — 203

V
VALTAT Louis — 209, 212, 213, 215

W
WARHOL Andy — 223
WESSELMANN Tom — 224

Crédits photographiques

Pour les artistes listés ci-dessous, le copyright est le suivant : © Adagp, Paris, 2025

Pierre ALECHINSKY - Raoul DUFY - Max ERNST - Armand GUILLAUMIN - Georges MATHIEU - Tom WESSELMANN

Francis BACON: © The Estate of Francis Bacon / All rights reserved / Adagp, Paris and DACS, London 2025
Sam FRANCIS: © 2025 Sam Francis Foundation, California / Adagp, Paris
Andy WARHOL: © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Licensed by ADAGP, Paris 2025

200

Eugène BOUDIN

1824-1898

Bordeaux, les quais – 1874

Huile sur toile
Signée, datée et située en bas à gauche
«E.Boudin / Bordeaux 74.»
33 × 46 cm

Provenance :
Vente Paris, Hôtel Drouot, 10 avril 1902, lot 3
Arnold & Tripp, Paris
Boussod-Valadon, Paris
Collection Andrew D. Reford
À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :
Paris, Galerie Schmit, *Eugène Boudin 1824-1898*, mai 1965, n°44

Bibliographie :
R.Schmit, *Eugène Boudin 1824-1898*, Tome I, Éditions Robert Schmit, Paris, 1973, n°990, reproduit en noir et blanc p.352

Oil on canvas; signed, dated and located lower left; 13 × 18 1/8 in.

70 000 - 100 000 €

201

Eugène BOUDIN

1824-1898

Le vieux port de Touques – 1897

Huile sur toile
Signée, datée et située en bas à droite
«Touques / E. Boudin. 97»
36,50 × 58,40 cm

Provenance :
Collection Guyotin, Paris
Vente Paris, Me Guyotin,
16 février 1918, lot 6
Galerie Durand-Ruel, Paris (acquis
lors de cette vente)
Collection Lagrave, Paris
Collection particulière
Lefevre Gallery, Londres
Collection particulière (acquis
auprès de cette dernière en 1965)
Vente New York, Sotheby's, 10 mai 2016,
lot 135
Aux actuels propriétaires par cessions
successives

Exposition :
Londres, Lefevre Gallery, *XIX and XXth Century French Paintings & Drawings*, 1964, nº 7

Bibliographie :
R.Schmit, *Eugène Boudin 1824-1898*, Tome III, Éditions Schmit, Paris, 1973, nº3642, reproduit p.390

Oil on canvas; signed, dated and located lower right; 14 3/8 × 23 in.

60 000 - 80 000 €

E. Boudin - 77

202

Auguste RODIN

1840-1917

Balzac (Tête), Avant-Dernier État dite aussi variante « S 1652 » – 1897

Bronze à patine brun noir nuancée
Signé à la base du cou à droite «ARodin»
Modèle conçu en 1897, cette épreuve probablement fondue par la Fonderie François Rudier vers 1901
Repose sur une base quadrangulaire en marbre vert
19,10 × 18,50 × 18,20 cm

Provenance :
Collection particulière parisienne
Acquis en février 1973 auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire

Bibliographie :
Cette œuvre sera incluse dans le prochain *Catalogue Critique de L'œuvre Sculpté d'Auguste Rodin* actuellement en préparation par la galerie Brame & Lorenceau sous la direction de Jérôme Le Blay, sous le n°2025-7902B.

Un avis d'inclusion du Comité Rodin sera remis à l'acquéreur.

Commentaire :
Cette œuvre représente l'avant dernier état de la longue élaboration du portrait de Balzac qui devait s'étaler des toutes premières études réalisées par Rodin d'après des documents iconographiques d'époque tel que le daguerréotype du portrait de Balzac par Nadar en 1891 au monument final de 1898. Le titre variante S 1652 fait référence au plâtre de cette version inventorié dans les collections du Musée Rodin sous le n° Inv. MR S. 1652.

La dernière version du portrait de Balzac connut un très grand succès dès l'exposition du monument au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1898 et a été éditée tant par Rodin que par le musée Rodin. Le Monument à Balzac n'ayant été coulé en bronze qu'en 1930, la dernière version du portrait devint un symbole de la lutte ardente que le sculpteur menat contre le goût de son époque et fut multipliée par Rodin. Néanmoins, l'avant dernière version fut elle aussi éditée en bronze dès après sa création par Rodin et parfois proposée en substitution de la désormais fameuse étude finale. Il est en l'état actuel de nos connaissances impossible de déterminer le nombre d'épreuves réalisées de cette version du fait de l'utilisation du titre générique de « tête de Balzac » sur les factures des fondeurs mais nous recensons au moins onze épreuves de cette version exécutées entre 1897 et 1909 pour le compte d'Auguste Rodin. A notre connaissance, une seule fonte posthume de cette version fut réalisée par la fonderie Alexis Rudier pour le musée Rodin en 1931 (aujourd'hui Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C. - Inv. 66-4336). On notera que le musée Rodin qui ne possédait jusqu'à présent pas d'épreuve en bronze de cette version de la *Tête de Balzac*, fit l'acquisition en 2016 d'une fonte exécutée par la fonderie Leon Perzinka en 1899 (Inv. MR S. 6769).

Bronze with brown green patina; signed on the right at the base of the neck;
7 ¼ × 7 ⅛ × 6 ¾ in.

50 000 - 70 000 €

A. Rodin

203

Alfred SISLEY

1839-1899

L'âne au bord de l'eau, Saint-Mammès
Circa 1886-1890

Pastel sur papier
Signé en bas à droite «Sisley»
25,10 × 37,70 cm

Provenance :
Vente de l'atelier Alfred Sisley
Vente Paris, Galeries Georges Petit, 1er mai 1899, n°32
Gaston-Alexandre Camentron, Paris (acquis lors de cette dernière)
Vente Paris, Hôtel Drouot, vente Dubourg, 24 novembre 1903, lot 38
Eugène Blot, Paris (acquis lors de cette dernière)
Bernard Lorenceau, Paris, 1968
Collection particulière, France (acquis auprès de ce dernier)
Collection particulière, France, puis par descendance à l'actuel propriétaire

Bibliographie :
S.Brame, F. Lorenceau, *Alfred Sisley - Catalogue critique des peintures et des pastels*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2021, n°P32, reproduit en couleur p.390

Pastel on paper; signed lower right;
9 7/8 × 14 7/8 in.

40 000 - 60 000 €

204

Gustave CAILLEBOTTE

1848-1894

Homme de dos au chapeau haut de forme, marchant, étude pour *Les peintres en bâtiment* – 1877

Crayon sur papier
Cachet de la signature
en bas à droite «G.Caillebotte.»
46,60 × 31,60 cm

Au verso
Étude de portrait d'homme
Crayon

Provenance :
Atelier Gustave Caillebotte
Famille de l'artiste
À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :
Pontoise, Musée Pissarro, *Gustave Caillebotte 1848-1894*, mai-octobre 1984, n°22
Paris, Galerie Brame & Lorenceau, *Gustave Caillebotte 1848-1894, Dessins et Pastels*, octobre - novembre 1998, n°62, reproduit en noir et blanc p.113
Japon, Bridgestone Museum of Art - Ishibashi Foundation, *Gustave Caillebotte, Impressionist in Modern Paris* , octobre-décembre 2013, n°28, reproduit en noir et blanc p.109

Bibliographie :
J. Kirk T. Varnedoe, *Gustave Caillebotte*, Yale University Press , New Haven & London, 1987, Adam Biro, Paris, 1988, n°17f, reproduit p.86
J.Chardeau, *Les dessins de Caillebotte*, Éditions Hermé, Paris, 1989, reproduit p.57
P.Wittmer, *Caillebotte au jardin. La période d'Yerres (1860-1879)*, Éditions d'Art Monelle Hayot, Saint-Rémy-en-l'Eau, 1990, *Caillebotte and the Garden at Yerres*, Harry N.Abrams, Inc. Publishers, New York, 1991, reproduit p.310

Pencil on paper; stamped with the signature lower right, on the reverse, pencil; 18 3/8 × 12 1/2 in.

50 000 - 70 000 €

© DR

Les peintres en bâtiment, 1877, Huile sur toile, Collection particulière

G. Caillebotte

205

Edgar DEGAS

1834-1917

Deux danseuses – circa 1890

Fusain et pastel sur feuilles de papier jointes marouflées sur carton
Signé en bas à droite «Degas»
70,70 × 57,50 cm

Provenance :
Collection privée, Paris
Galerie Beyeler, Bâle
Collection particulière américaine
Vente New York, Sotheby's, 9 mai 2007, lot 122
Browse & Darby, Londres (selon une étiquette au dos)
Collection européenne

Exposition :
Bâle, Galerie Beyeler, *Maîtres de l'art Moderne*, 1955, n°8

Bibliographie :
A. Vollard, *Degas : quatre-vingt-dix-huit reproductions signées par Degas*, Galerie Vollard, Paris, 1914, pl.14
P-A. Lemoisne, Ph. Brame, Th Reff & A. Reff, *Degas et son œuvre : a supplement*, Garland Publishing, Inc., New York et Londres, 1984, n° 132, reproduit

Charcoal and pastel on sheets of paper laid down on cardboard; signed lower right; 27 7/8 × 22 5/8 in.

200 000 - 300 000 €

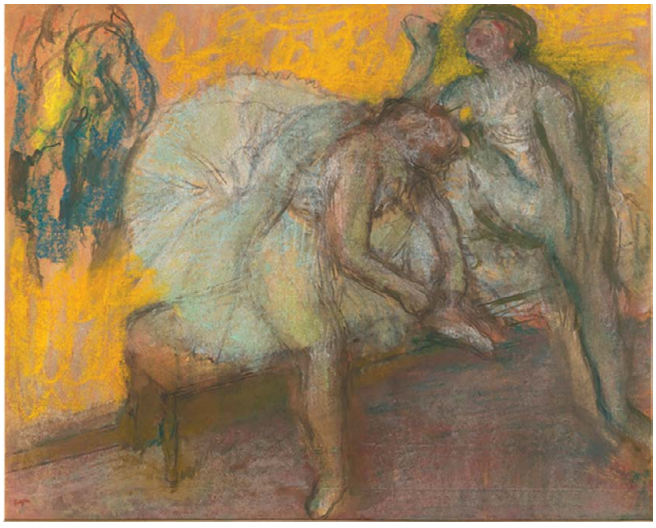
Degas

205

Edgar DEGAS

1834-1917

Deux danseuses – circa 1890



© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) - Hervé Lewandowski

Deux danseuses au repos, circa 1910, Pastel et fusain sur papier - Paris, Musée d'Orsay

Degas est un artiste qui s'inscrit entre le classicisme et la modernité. C'est principalement au travers du dessin et de son approche très personnelle de la vie quotidienne qu'il structure son travail sur l'étude et la représentation du mouvement du corps humain.

Fasciné par la vie moderne, Degas explore tout au long de sa vie deux thèmes qui lui sont chers : les danseuses et les courses hippiques. C'est en se rendant au café-concert, au cirque ou à des spectacles de ballet à l'opéra que Degas, pris par l'excitation du divertissement trouve une source inépuisable d'inspiration.

Il décide alors de représenter les ballerines d'après nature en choisissant d'étudier les gestes naturels des danseuses, mais aussi en étudiant leurs mouvements dans l'exécution d'un ballet classique. Degas n'est cependant pas seulement attiré par la représentation du ballet en tant que tel, comme spectacle public, mais il est également attiré par l'envers du décor et cherche à explorer la représentation des ballerines au repos, dans les coulisses, après l'effort ou dans les salles de répétitions ou bien après la représentation.

Degas peint ou dessine ses personnages en capturant leurs mouvements d'une manière éloignée des standards des représentations impressionnistes bien qu'également réalisés sur le vif. Il cherche en effet un cadrage nouveau, des situations plus informelles – avant ou après l'entrée en scène – loin des projecteurs, comme dans *Danseuse assise se massant le pied gauche,* réalisé entre 1881 et 1883.

Ici Degas représente deux danseuses au repos. Celles-ci semblent attendre leur entrée en scène, derrière un rideau à peine esquissé sous quelques traits de fusain verticaux. La première, le visage tourné vers l'entrée de la scène, les mains sur la taille, semble prête à bondir, les pieds en position. La seconde, alignée derrière la première, tient également la position, penchée en avant comme voulant apercevoir les derniers entrechats de ses partenaires de danse. Quelques traits de fusain derrière sa tête semblent vouloir symboliser le mouvement de la ballerine elle-même alignée derrière elle, rappelant ainsi les échauffements que la danseuse fait avant l'entrée en scène pour ne pas refroidir ses muscles.

Degas cherche dans cette scène réaliste croquée sans artifice à l'abris des regards des spectateurs, à retranscrire toute la tension et

Edgar Degas was a classical painter of modern life. It was mainly through his drawings and very personal approach to daily life that he structured his work on studying how to portray the human body's movements.

Degas was fascinated by modern life and endlessly explored two themes that were dear to him: dancers and horse racing. It was when he went to a cabaret, circus, or ballet performance at the opera that Degas, caught up in the excitement of the entertainment, found an inexhaustible source of inspiration.

He would thus decide to portray ballerinas from life by choosing to study the dancers' movements and gestures as they performed a classical ballet. Yet, Degas wasn't just attracted to the portrayal of ballet as a public performance. He was also attracted to what took place behind the scenes and sought to explore the portrayal of the ballerinas at rest, backstage, after their efforts, either in the rehearsal studios or after their performances.

Degas painted or drew his characters, capturing their movements in a way that was very different from traditional impressionist standards, although he also drew from life. Effectively, he sought a new style of composition, more informal situations –before or after they came on stage– far from the stage lights, as in *Danseuse Assise se Massant le Pied Gauche,* drawn between 1881 and 1883.

Here, Degas portrays two dancers resting. They seem to be awaiting their turn to go on stage, behind a curtain that is only lightly sketched with a few vertical strokes of charcoal. The first, her face turned towards the stage entrance, her hands on her waist, seems ready to spring into action, her feet poised at the ready. The second, in line behind the first, is also poised, leaning forward as if wishing to glimpse the entrechats carried out by her dance partners. A few strokes of charcoal behind her head seem to wish to symbolise the movement of the ballerina behind her, calling to mind the warm-up exercises that a dancer does before going on stage, so that their muscles don't cool down.

In this realistic scene, captured out of sight of the spectators,

© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais - Patrice Schmidt

Danseuse assise se massant le pied gauche,
circa 1881-1883, Pastel - Paris, Musée d'Orsay

© Browse & Darby, Londres

Deux danseuses debout, circa 1893,
Fusain sur papier calque - Collection particulière

l'excitation d'une entrée sous les projecteurs d'un groupe de danseuses.

On peut sentir toute la tension et la concentration de la première danseuse, port de tête altier, jambes tendues. On peut presque entendre le bruissement des plis du tulle des tutus, représentés sous de vifs traits au fusain. Cette tension est cependant contrebalancée par l'utilisation du pastel rose-violet pour brosser le fond de la composition. Degas enrobe ainsi de douceur ce couple de danseuses pour en souligner encore davantage la grâce et la féminité.

En utilisant le fusain et le pastel dans cette composition réalisée en 1890, Degas cherche à utiliser un médium plus sensoriel, plus direct et surtout plus facilement applicable, lui qui peu à peu voit sa vue baisser. La combinaison de ces deux matériaux devient alors peu à peu récurrente dans l'œuvre de l'artiste et ils deviennent alors ses médiums de prédilection. Degas les utilise ainsi en juxtaposition de teintes vives, en superposant ou estompant les couleurs permettant ainsi des effets de matières et de couleurs pour retranscrire notamment les mouvements des danseuses, comme dans *Deux danseuses au repos,* réalisé en 1910.

Mais l'utilisation de ces deux mediums permettaient également à Degas de réaliser plusieurs variantes d'un même sujet, que ce soient des danseuses ou des scènes hippiques.

Degas a en effet vers la fin de sa vie un intérêt pour les séries. Comme l'indique Richard Kendall, dans son ouvrage *Degas beyond Impressionism* publié en 1996, « Plutôt que de créer une œuvre unique sur le sujet de son choix, sous la forme d'un dessin, d'un pastel ou d'une peinture à l'huile, il produisait une succession de variantes presque identiques qui finissaient par former une " famille " de compositions. »

Cette idée de série s'illustre parfaitement dans *Deux danseuses debout,* fusain sur papier calque réalisé vers 1893 où l'on peut retrouver notre première danseuse quasiment dans la même position, tête haute et mains sur les hanches.

Mais à l'inverse de ses contemporains, Degas ne cherchera pas à reproduire un même sujet dans une atmosphère différente, mais cherchera davantage à explorer une nouvelle façon de représenter une position, une autre torsion du corps, un autre bruissement de tulle.

Degas sought to portray the tension and excitement that a group of dancers feels as it heads on stage beneath the lights.

You can sense the first dancer's tension and concentration. She has a stately demeanour, and her leg muscles are taut. Strong charcoal strokes describe their tutus, and we can almost hear the tulle rustling. Yet this tension is counterbalanced through the use of pink-violet pastel to colour the composition's background. In this way, Degas envelops the two dancers, further highlighting their grace and femininity.

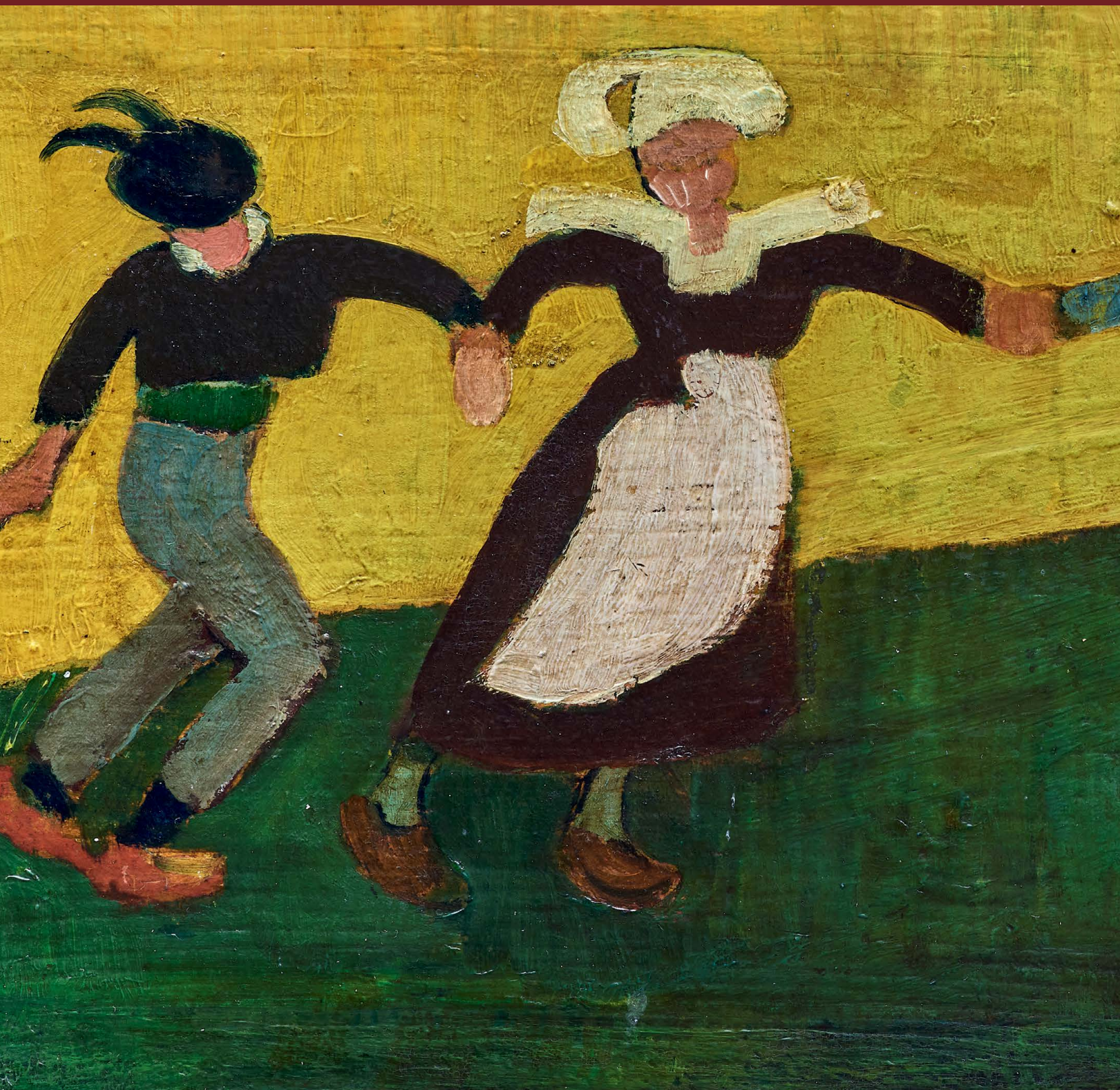
By using charcoal and pastel in this composition made in 1890, Degas sought to use a more sensory, direct medium, which was, above all, easier to apply as his sight was gradually declining. The combination of these two materials would gradually become recurrent in the artist's work and come to be his preferred medium. Degas would use them alongside bright shades, layering them on top or toning down colours, allowing texture and colour effects, in particular, to portray the dancers' movements as in *Deux Danseuses au Repos,* made in 1910.

The use of these two media also allowed Degas to achieve several variations on a single topic, whether dancers or horse racing scenes.

Towards the end of his life, Degas effectively took an interest in series. As mentioned by Richard Kendall, in his book Degas Beyond Impressionism published in 1996, 'Rather than creating a unique work on the topic of his choice, in the form of a drawing, a pastel, or an oil painting, he would produce a series of almost identical variations that would end up forming a "family" of compositions'.

This notion of "series" is perfectly illustrated in *Deux Danseuses Debout,* charcoal on tracing paper calque made circa 1893, in which we find our first dancer in almost the same position, her head held high and her hands on her hips.

But unlike his contemporaries, Degas didn't seek to reproduce the same subject in a different setting, but rather to explore a new way of portraying a position, a different twist of the body, or another rustle of tulle.



Paul Gauguin
Danse bretonne, 1889

206

Paul GAUGUIN

1848-1903

Danse bretonne – 1889

Huile sur panneau
20,50 × 84,70 cm

Provenance :
Marie Henry, Le Pouldu & Kerfany (élément de décoration de la salle à manger de La Buvette de la plage à partir de 1890)
Galerie Barbazanges, Paris (acquis de cette dernière le 7 juin 1919)
Galerie Vignier, Paris
Vente Paris, Hôtel Drouot, Me Lair-Dubreuil, vente Collection M. Ch. V., 21 mai 1931, lot 20
Collection Bonnemaison (acquis lors de cette vente)
Collection du Docteur Robert Ducroquet, Paris (à partir de 1960 et jusqu'en 1963 au moins)
Claude Grandclaudon, Paris (circa 1980)
Collection particulière, Paris (par descendance)

Oil on panel; 8 1/8 × 33 3/8 in.

500 000 - 700 000 €

206

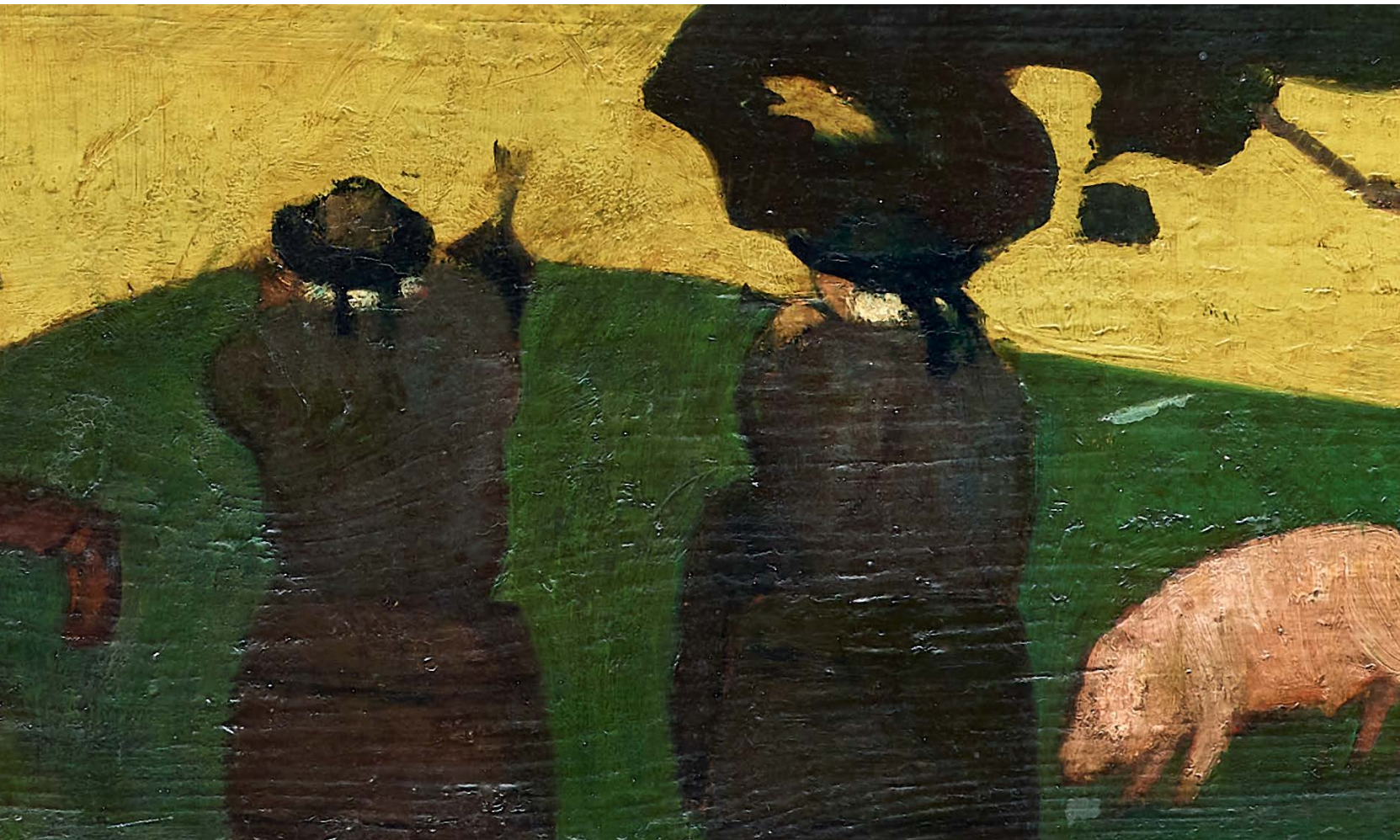
Paul GAUGUIN

1848-1903

Danse bretonne – 1889

Exposition :
Paris, Galerie Barbazanges, *Paul Gauguin: Exposition d'œuvres inconnues*, octobre 1919, n° 12
New York, De Zayas Gallery, *Exhibition of paintings by Paul Gauguin*, 5-17 avril 1920, n° 3 (titré *Frieze, Briton dances*)
Paris, Galerie Charpentier, *Cent œuvres de Paul Gauguin*, janvier-mars 1960, n°72, (titré *Ronde bretonne* et daté 1890)
Munich, Haus der Kunst, *Paul Gauguin*, avril-mai 1960, n°48, p.10 (titré *Bretonischer Reigen* et daté 1890)
Pont-Aven, Hôtel de ville de Pont-Aven, *Gauguin et ses amis*, août-septembre 1961, n°11 (titré *Ronde bretonne*)
Hamburg, Kunstverein in Hamburg, *Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat: Wegbereiter der modernen Malerei*, mai-juillet 1963, n°45 reproduit en noir et blanc p.86 (titré *Der bretonische Reigen*, daté 1890)
New York, Wildenstein & Co, *La Revue blanche : Paris à l'époque du postimpressionnisme et du symbolisme*, novembre-décembre 1983, p.86, reproduit en noir et blanc p.81 (attribué à Paul Sérusier, titré *La Ronde Bretonne*, daté circa 1891-92)

Bibliographie :
« Works by Gauguin at De Zayas' Gallery », in *American Art News* 18, n°25, 10 avril 1920, p.3
C. Chassé, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Éditions Floury, Paris 1921, décrit pp.47 et 48
C. Chassé, *Gauguin et son temps*, La Bibliothèque des Arts, Paris 1955, cité p.74
M. Malingue, *Du nouveau sur Gauguin*, in L'Œil n°55-56, numéro spécial, juillet-août 1959, n°11, pp.35, 37-38, reproduit en noir et blanc p.34 (daté 1889)
W.Jaworska, *Paul Gauguin et l'école de Pont-Aven*, Éditions Ides et Calendes, Neuchâtel, 1971, pp.90, 242 (note 55)
P. Leprohon, *Paul Gauguin*, Gründ, Paris, 1975, p.166
M.Maufra, « Souvenirs de Pont-Aven et du Pouldu », in *Bulletin des amis du musée de Rennes*, n° 2 Eté 1978, p.23
D. Cooper, *Paul Gauguin : 45 Lettres à Vincent, Théo et Jo van Gogh*; *Collection Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam*, Staatsuitgeverij, La Haye, La Bibliothèque des Arts, Lausanne 1983, p.273 (note 2)
J.-M. Cusinberche, *La Buvette de la plage*, raconté par…, in catalogue de l'exposition *Le Chemin de Gauguin*, *Genèse et rayonnement*, Musée départemental du Prieuré, Saint-Germain-en-laye, 1985, reproduit en noir et blanc p.119 (attribué à Paul Sérusier, titré *Ronde bretonne*, daté circa 1891)
D. Delouche, « Gauguin au regard d'autres peintres, ses prédécesseurs en Bretagne », in *Pont-Aven et ses peintres à propos d'un centenaire*, Éditions Denise Delouche, Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2, Institut culturel de Bretagne, 1986, pp.66, 79 (note 35)
R. Guyot et A. Laffay, «Au Pouldu sur les traces de Gauguin», in *Pont-Aven et ses peintres à propos d'un centenaire*, Presses Universitaires de Rennes 2, Institut culturel de Bretagne, Rennes, 1986, p.206
J.-M. Cusinberche, «Collection Marie-Henry», in *Pont-Aven et ses peintres à propos d'un centenaire*, Presses Universitaires de Rennes 2, Institut culturel de Bretagne, Rennes, 1986, n°63, p.216 (titré *Ronde bretonne*, daté circa 1891)
M. Malingue, *La Vie prodigieuse de Gauguin*, Éditions Buchet-Chastel, Paris, 1987, p.145
R. Welsh, «Gauguin et l'auberge de Marie



Henry au Pouldu», in *Revue de l'art*, octobre-novembre 1989, nº 86, p.40
C. Boyle-Turner, *Sérusier et la Bretagne*, Éditions Chasse-Marée/ArMen, Douarnenez, 1995, reproduit en couleur p.47 (attribué à Paul Sérusier titré *Breton dansant*)
R. Labrusse, «Paris, capitale des arts de l'Islam ? : Quelques aperçus sur la formation des collections françaises d'art islamique au tournant du siècle», in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1997, pp.284, 302
D. Lobstein, «Die Ausstellung Paul Gauguin in der Galerie Barbazanges im Jahre 1919», in catalogue d'exposition *Paul Gauguin: Von der Bretagne nach Tahiti; Ein Aufbruch zur Moderne*, Millenniumsverlag, Tulln an der Donau, 2000, nº4, p.122
R. Welsh, «Gauguin and the Inn of Marie Henry at Pouldu», in catalogue d'exposition *Gauguin's Nirvana: Painters at Le Pouldu 1889-90*, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Yale University Press,New Haven et Londres, 2001, p.68, nº 95 reproduit en noir et blanc p.67 (attribué à Paul Sérusier, titré *Breton Dance*, daté 1890), nº97 reproduit en noir et blanc p.67 (Diagramme)
V. Merlhès, «LABOR. Painters at Play in Le Pouldu», in catalogue d'exposition *Gauguin's Nirvana: Painters at Le Pouldu 1889-90*, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Yale University Press, New Haven et Londres, 2001, nº124, reproduit en couleur p.89 (reconstitution d'une vue d'installation)
S.A. Stein, «From the Beginning: Collecting and Exhibiting Gauguin in New York», in catalogue d'exposition, *The Lure of the Exotic: Gauguin in New York Collections*, Metropolitan Museum of Art, New York, Yales University Press, New Haven, 2002, pp.159, 162-65, 229 (notes 52-55, 57) (attribué à Paul Sérusier, titré *Frieze of Breton Dancers*)
L.Jansen, H. Luijten, et N. Bakker, *Vincent van Gogh: The Letters*, Van Gogh Museum, Amsterdam, Huygens Institute, La Haye, Mercatorfonds, Bruxelles, 2009, nº 828 (note 2)
N. M. Heimann, «Spinner or Saint: Context and Meaning in Gauguin's First Fresco,» in *Nineteenth-Century Art Worldwide* 11, nº2, Été 2012, p.67
F.Bigo, G. Genty, «Les univers de Georges Lacombe 1868-1916» in catalogue de l'exposition du Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye, Silvana Editoriale, Milan, 2012, nº74 reproduit en couleur p.95 (attribué à Paul Sérusier)
C. Mallaurie, *Marie Henry (1859-1945): Une bretonne en quête d'émancipation (Mémoire de Master)*, Université d'Angers, Angers, 2020, pp.36-37 (attribué à Paul Sérusier)
Cette œuvre est référencée au catalogue raisonné digital du Wildenstein Plattner Institute sous le nºPG9DEP, https://digitalprojects.wpi.art/gauguin/artworks/detail?title=danse%20bretonne&a=76204-danse-bretonne

206

Paul GAUGUIN

1848-1903

Danse bretonne – 1889

La Ronde bretonne de Paul Gauguin, le dernier élément décoratif de l'auberge de Marie Henry au Pouldu a réapparu. L'œuvre est connue et mentionnée depuis l'origine, a été vue à plusieurs reprises dans des expositions dès 1919, la dernière fois il y a plus de quarante ans en 1983 à New York et a toujours été commentée : il s'agit d'un panneau peint sur bois en 1889, qui décorait la cheminée de la salle à manger de l'établissement, la Buvette de la Plage, parmi de nombreuses autres peintures de l'artiste, ainsi que celles de Meyer de Haan.

Le lieu, l'endroit, les circonstances, les œuvres qui y ont été spécialement créées, appartiennent à la légende de Gauguin, du Pouldu, de l'École de Pont-Aven et illustrent un épisode majeur de l'histoire de l'art occidental du XIX[e] siècle.

Paul Gauguin y occupe en effet une place primordiale : il est avec Georges Seurat, Vincent van Gogh et Paul Cézanne – sans oublier les autres artistes appartenant au courant symboliste –, le principal acteur de ce qu'on a appelé le « Post-impressionnisme », c'est-à-dire de ces différentes formes d'expression artistique apparues en réaction à l'impressionnisme et largement inspirées par l'exemple de Puvis de Chavannes.

C'est au séjour de Paul Gauguin en Bretagne à partir de 1886 qu'il faut situer le commencement de son évolution et l'élaboration de

***La Ronde Bretonne* by Paul Gauguin, the last decorative element from Marie Henry's inn in Le Pouldu, has reappeared. The work has been known and mentioned from the very beginning, and has always been widely discussed. It was seen several times at exhibitions as of 1919, the last time being over forty years ago, in 1983 in New York. It is a painted wooden panel, from 1889, which decorated the chimney in the dining room of the Buvette de la Plage, among many other paintings by the artist as well as works by Meyer de Haan.**

The place, its location, the circumstances, and the works created specially for it belong to the legend of Gauguin, Le Pouldu, and the Pont-Aven School, and illustrate a major episode in the history of 19[th] century Western Art.

Effectively, Paul Gauguin occupied a prominent place in that history. Along with Georges Seurat, Vincent van Gogh, and Paul Cézanne – without forgetting the other artists who belonged to the Symbolist movement –, he was the leading actor in what was called "Post-Impressionism", meaning the different forms of artistic expression that appeared as a reaction to Impressionism and that were largely inspired by the example of Puvis de Chavannes.

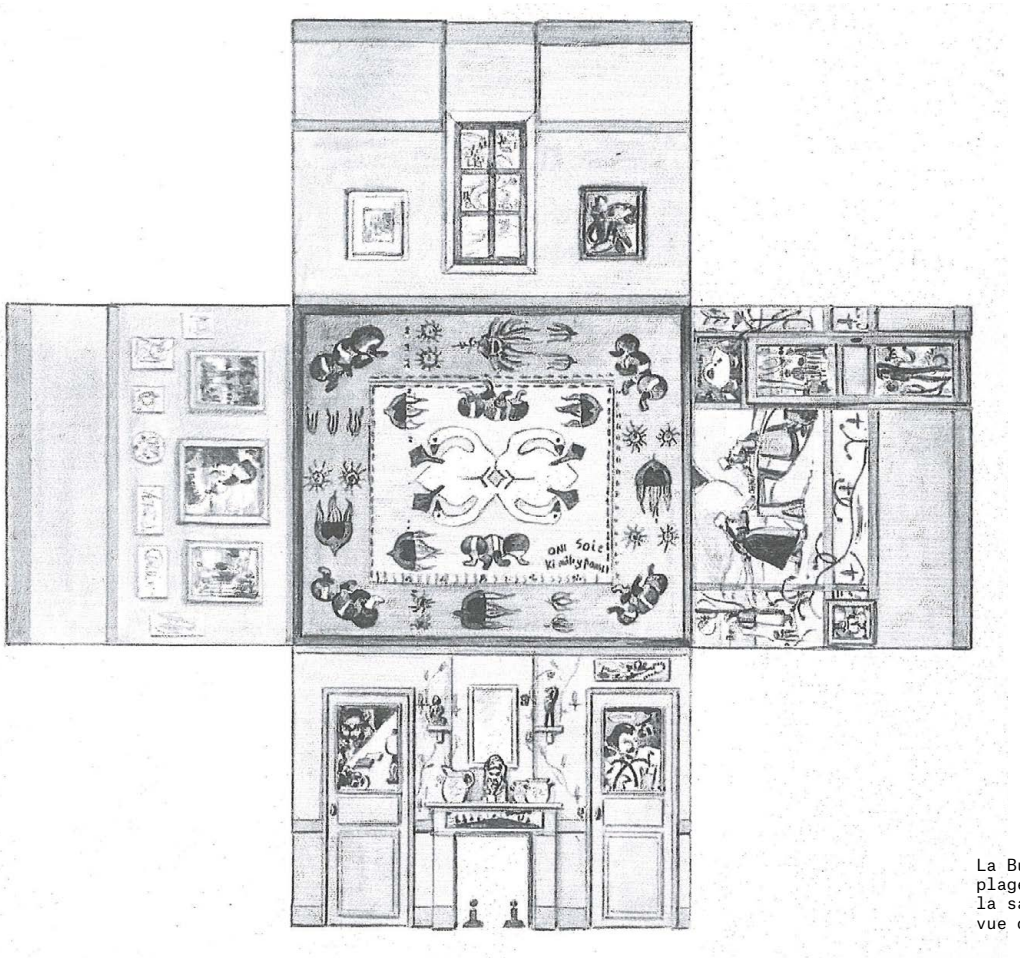
It was during Paul Gauguin's time of residence in Brittany as of 1886 that he founded and developed his style known as Synthetism. The style gave

© DR

La Buvette de la Plage, Le Pouldu, vers 1900

© Association des amis de la Maison Marie Henry, Le Pouldu

Reconstitution de la salle à manger de La Buvette de la Plage, petite auberge de Marie Henry au Pouldu. Voir encadré en bas à gauche



© Jean-Marie Cusinberche, Daniel Fort, 1992

La Buvette de la plage au Pouldu, la salle à manger, vue développée.

son style qualifié de synthétisme : primauté à la composition, simplification de la forme, accentuation de la ligne et du contour, instauration du cerne, exaltation des couleurs pour elles-mêmes, aplatissement des volumes, suppression des ombres, étagement des plans, relégation de la perspective, abandon du réalisme en même temps que retour au sujet, que lui apporte la Bretagne avec ses paysages, ses habitants et leurs coutumes : « J'aime la Bretagne, j'y trouve le sauvage, le primitif. Quand mes sabots résonnent sur le sol de granit, j'entends le son sourd, mat et puissant que je cherche en peinture » écrit l'artiste en 1888 à Émile Schuffenecker. Il y ajoute aussi des symboles qui, parfois, touchent à l'hermétisme. Son tableau, La vision après le sermon, peint à Pont-Aven en 1888 (Edimbourg, National Gallery of Scotland) constitue le manifeste de son nouveau style.

De tous les séjours que Paul Gauguin effectue à Pont-Aven, le troisième retient particulièrement l'attention, celui où il se rend au Pouldu en 1889 et où il prend pension en octobre à la Buvette de la Plage, une auberge nouvellement installée par sa propriétaire Marie Henry.

precedence to composition, the simplification of forms, the accentuation of lines and outlines, the introduction of cernes, purer colour, flatter shapes, the suppression of shadows, an almost two-dimensional arrangement of parts, reducing the importance of perspective, abandoning realism in favour of a focus on subjects that Brittany allowed him with its landscapes, its people, and their traditional costumes. "I love Brittany. I find it wild, primitive. When my clogs echo on the granite beneath my feet, I hear a dull, mat, and powerful sound that I seek to portray in painting,"

the artist wrote in 1888 to Émile Schuffenecker. Sometimes, he would also add symbols that touched on hermeticism. His work, *La Vision* Après *le Sermon*, painted in Pont-Aven in 1888 (Edinburgh, National Gallery of Scotland), would be the manifesto of his new style.

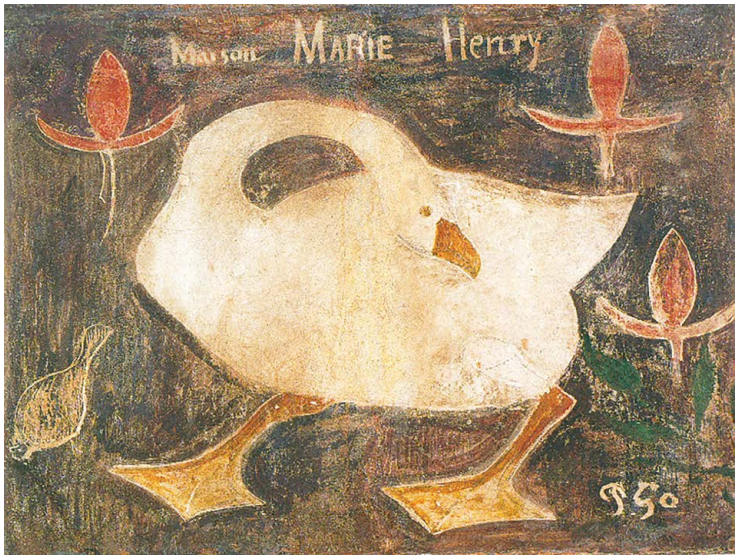
Of all the times that Paul Gauguin stayed in Pont-Aven, the third is of particular interest. It was in 1889 when he went to Le Pouldu and boarded in October at the Buvette de la Plage, an inn that its owner, Marie Henry, had just opened. The Dutch painter Meyer de Haan, one of his disciples,

206

Paul GAUGUIN

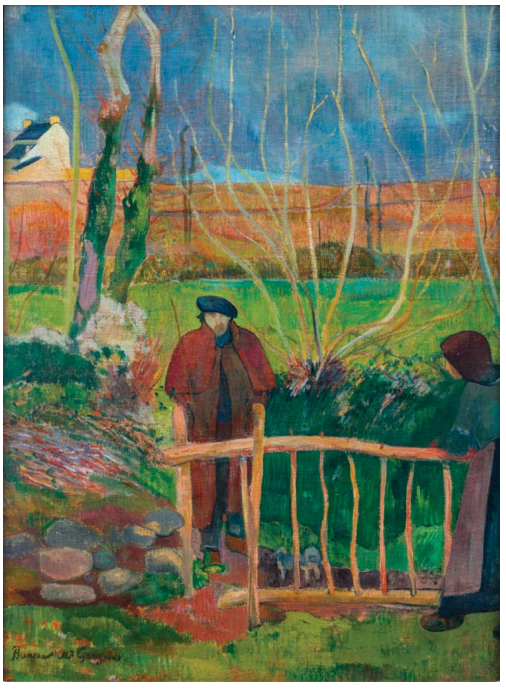
1848-1903

Danse bretonne – 1889



© Musée des beaux-arts de Quimper

L'Oie, 1889, Huile sur toile - Quimper, Musée des Beaux-arts de Quimper



© DR

Bonjour Monsieur Gauguin, Huile sur toile - The Armand Hammer Collection, Cadeau de la Armand Hammer Foundation, Hammer Collection, Los Angeles

Le peintre néerlandais Meyer de Haan, l'un de ses disciples, l'accompagne, ainsi que Paul Sérusier qui y fait de courtes apparitions.

Paul Gauguin entreprend de décorer la salle à manger de l'endroit avec la collaboration de Meyer de Haan. Le 1er décembre 1889, il écrit dans une lettre à Vincent van Gogh : « Un assez grand travail que nous avons entrepris de Haan et moi, une décoration de l'auberge où nous mangeons. On commence par un mur puis on finit par faire les quatre, même le vitrail, c'est une chose qui apprend beaucoup, par conséquent utile. » Chacune des œuvres installées sur les murs ou peintes directement sur les boiseries sont aujourd'hui connues et figurent dans des grands musées et des collections particulières, à l'exception du plafond exécuté par Paul Gauguin et qui a été détruit, ainsi que la décoration peinte directement sur les vitres de la fenêtre donnant sur la rue qui n'a pas résisté aux intempéries : il s'agit de *l'Autoportrait avec auréole*, aujourd'hui à Washington (National Gallery of Art), du *Portrait de Meyer de Haan*, du célèbre *Bonjour Monsieur Gauguin* de la Collection Armand Hammer à l'UCLA (Los Angeles), ainsi que de *Femmes des Caraïbes,* de *la Fileuse* (Amsterdam, Van Gogh Museum) et de *L'oie* (Quimper, musée des Beaux-Arts). On y trouve aussi une fresque de Meyer de Haan représentant des *Teilleuses de lin*, du même artiste une nature morte dans le style de Gauguin et un ravissant *Portrait de Marie Henry* allaitant

accompanied him, as did Paul Sérusier, who came to stay for short periods.

Paul Gauguin undertook the decoration of the inn's dining room along with Meyer de Haan. On 1st December 1889, he wrote in a letter to Vincent van Gogh, "Haan and I have undertaken a rather consequential task, that of decorating the inn where we eat. We started with one wall and are finishing by working on all four, even the stained glass is something from which one learns a lot and is therefore useful". Each of the works hung on the walls or painted directly on the panelling is well known today and appears in major museums and private collections, except for the ceiling painted by Paul Gauguin, which was destroyed, and the decoration painted directly on the panes of the window looking out onto the street, which didn't withstand the weather. The remaining works are *Autoportrait* avec *Auréole,* now in Washington (National Gallery of Art), *Portrait de Meyer de Haan,* the famous *Bonjour Monsieur Gauguin* from the Armand Hammer Collection in UCLA (Los Angeles), *Femmes des Caraïbes, Fileuse* (Amsterdam, Van Gogh Museum), and *L'Oie* (Quimper, Museum of Fine Arts). There is also a fresco by Meyer de Haan portraying the *Teilleuses de Lin,* a still life in the style of Gauguin, and a delightful *Portrait de Marie Henry* breastfeeding her daughter Léa, of whom de Haan was the father. Paul Gauguin

sa fille Léa dont il était le père. Sur la cheminée, Paul Gauguin a placé au centre une sculpture en bois représentant Meyer de Haan (Ottawa, National Gallery of Art), encadrée de deux céramiques de lui-même et sur le mur, disposées sur des consoles, deux statuettes en bois polychrome dont l'une est intitulée *Femme de la Martinique*. Chaque œuvre y est originale, pensée et trouve sa place, ainsi du décor de la cheminée elle-même : une « ronde bretonne », représentée en frise, adaptée à la forme du linteau et mesurant 20,50 × 84,50 cm. Le sujet est traditionnel et a déjà été retenu par Paul Gauguin dans son tableau *La ronde des petites bretonnes* de la même année (Washington, National Gallery of Art).

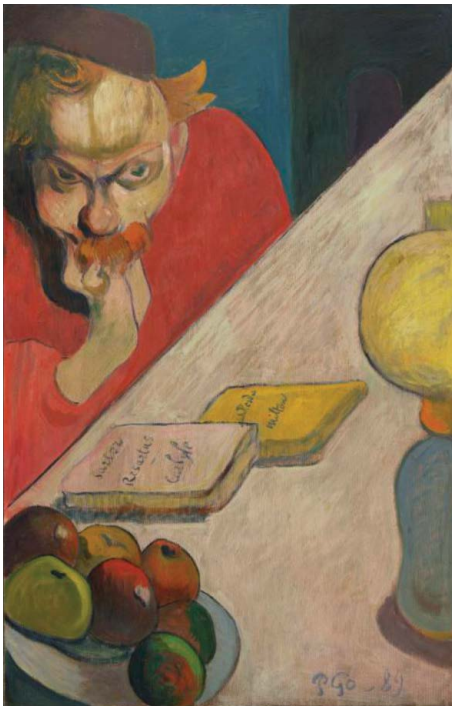
Devant un bandeau courant sur toute la longueur, relevé au centre, uniformément peint d'une couleur verte représentant le sol, avec au-dessus un ciel peint en jaune sans modulation aucune, bien destiné à évoquer le fond d'or de la prédelle d'un retable du Moyen Âge, se trouvent à gauche de la composition, dansant, se tenant par la main, représentés de face, de dos, de profil, cinq personnages, hommes et femmes, vêtus de costume traditionnel, avec l'amorce d'un sixième entrant dans le cadre.

Au centre, vus de dos, assis sur des tonneaux de cidre, deux musiciens, tandis que sur la partie droite se tient une paysanne sous un arbre, gardant un cochon et trois oies particulièrement agitées, laquelle observe la scène, très

placed a wooden sculpture of Meyer de Haan (Ottawa, National Gallery of Art) in the centre of the mantelpiece, surrounded by two of his ceramics. On consoles on the wall, there were two polychrome wood statuettes, one of which bears the name *Femme de la Martinique*. Each work was an original, specially designed, and had its own place, as did the chimney decoration itself, a "Ronde Bretonne", a frieze, adapted to the shape of the mantelpiece and measuring 20.50 cm × 84.50 cm. The subject was a traditional one and had already been used by Paul Gauguin in his painting *La Ronde des Petites Bretonnes* from that same year (Washington, National Gallery of Art).

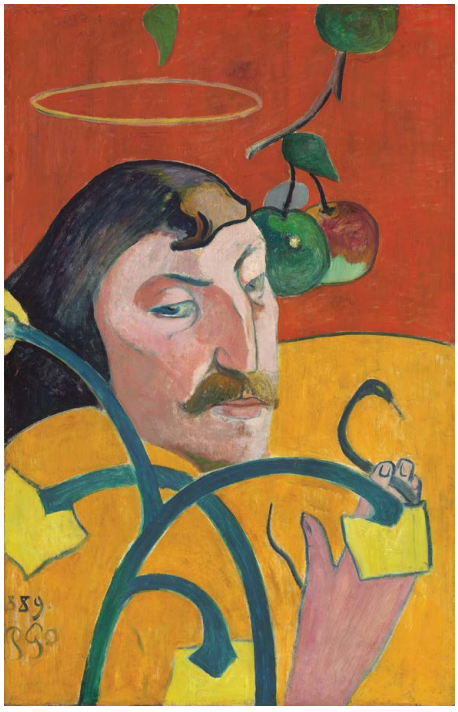
In front of a band that covers the whole length, raised in the centre, uniformly painted in a green hue that represents the ground, above which there is a sky painted in a shade of yellow without a single variation in tone, very much destined to call to mind the golden background of the predella of an altarpiece from the Middle Ages, on the left-hand side of the composition, dancing, holding each other by the hands, shown from the front, from behind, and from the side, are five characters, men and women, in traditional dress, with part of a sixth person who is just coming into the scene.

In the centre, seen from behind, sitting on barrels of cider, are two musicians. On the right-hand side, a peasant woman



© DR

Portait de Meyer de Haan, 1889, Huile sur toile - New York, MoMa



© DR

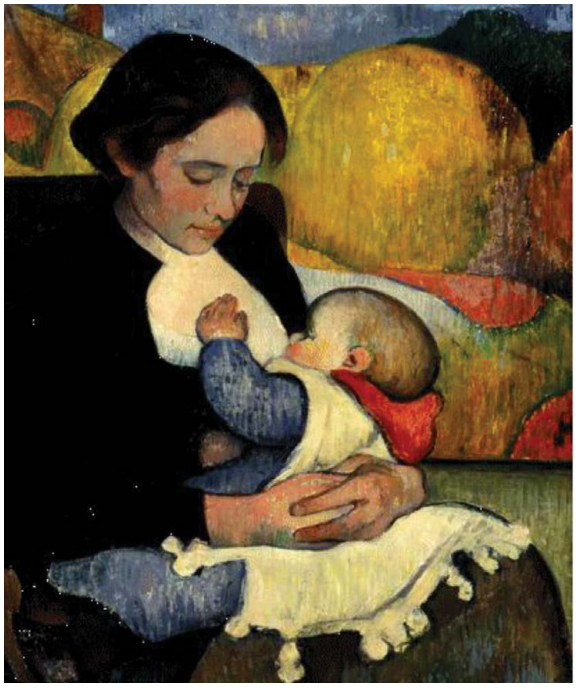
Autoportrait avec auréole, 1889, Huile sur toile, Washington - National Gallery of Art

206

Paul GAUGUIN

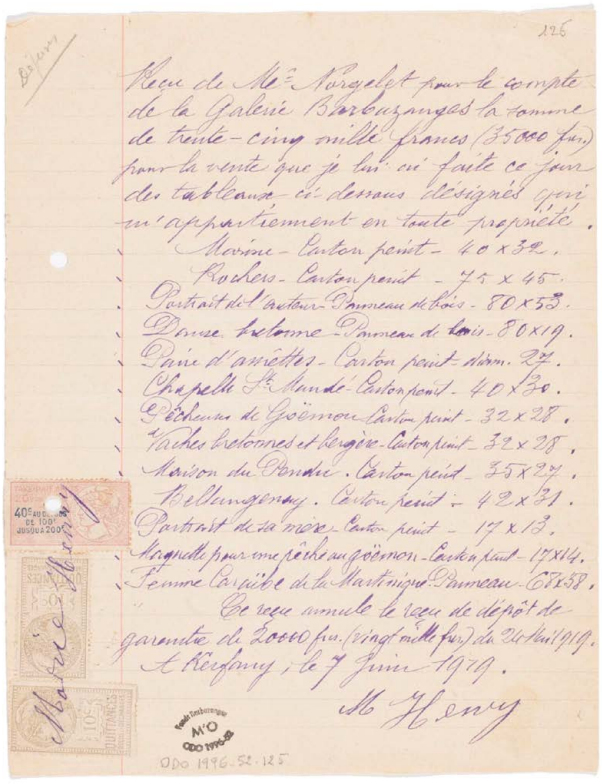
1848-1903

Danse bretonne – 1889



© DR

Jacob Meyer de Haan, *Maternité, Marie Henry allaitant sa fille Léa*, 1889-1890, Huile sur toile



© DR

Correspondance entre François Norgelet, intermédiaire de la galerie Barbazanges et Mary Henry, notre tableau quatrième de la liste établie le 7 juin 1919

étonnée, la main sur la hanche. Bien que le dessin soit schématisé et les formes simplifiées, toutes les attitudes des personnages sont traduites avec justesse et racontent une histoire. La composition en frise est ici particulièrement savante avec ses deux parties non symétriques, aux rythmes différents, l'enchaînement d'un côté, la ponctuation de l'autre, aux attributs et aux comportements opposés, réunis par le motif central des musiciens. L'ensemble est encadré d'une bordure peinte en vert, souligné à l'intérieur d'un filet doré. Sous son apparente simplicité, un vrai sujet se trouve représenté dans le décor de cette modeste cheminée par Paul Gauguin. On y retrouve le parti-pris de l'anti-naturalisme, l'attrait du primitivisme, l'humour parfois grinçant, mais aussi les questionnements métaphysiques du peintre toujours à la recherche des « vérités invisibles ». Sacré et profane s'y rejoignent symboliquement.

ùMarie Henry de son côté ne devait pas rester au Pouldu. Elle quitte en 1893 son établissement en emportant avec elle toutes les œuvres constituant le décor de la salle à manger à l'exception de la fresque de Meyer de Haan, qui sera déposée par la suite. Une première exposition réunissant treize œuvres de sa propriété aura lieu en 1919 à Paris à la galerie Barbazanges où figure le devant de cheminée

stands beneath a tree, looking after a pig and three particularly agitated geese, observing the scene, very astonished, her hand on her hip. Although the drawing is schematised and the shapes simplified, all of the characters' stances are accurately portrayed and tell a story. The frieze's composition is particularly masterful, with its two non-symmetrical parts and their different paces, a sequence on one side and punctuation on the other, as well as with its contrasting attributes and behaviours, brought together by the central musician motif. The work is framed by a border painted in green, underlined on the inside by a thread of gold. Beneath its apparent simplicity, a real subject is portrayed in Paul Gauguin's decoration of this modest chimney. In it, we find the choice of anti-naturalism, the attraction of primitivism, humour that is sometimes rather dark, but also the metaphysical concerns of the painter who was always searching for "invisible truths". The sacred and the profane are symbolically united within the painting.

The artist would leave Brittany in November 1890 with a debt of 300 euros to Marie Henry, for which he would leave as a guarantee one sculpture, twenty paintings, and an abundance of drawings. He would set sail for

de Paul Gauguin, exposé pour la première fois au public. L'œuvre connaîtra ensuite divers propriétaires et quelques vicissitudes dans son attribution à travers le XXe siècle.

L'épisode du Pouldu est bref et peuplé de chefs d'œuvre de Paul Gauguin dont *L'Autoportrait au Christ jaune* de 1889 (Paris, Musée d'Orsay) inspiré par la sculpture de la chapelle de Trémalo et qui a appartenu à Maurice Denis. Ce sont en effet les peintres nabis, Sérusier, Ranson, Verkade et Denis qui en recueilleront précisément l'héritage et qui sauront en assurer le développement dans leur art, comme le montre jusque dans son sujet le tableau *Danse bretonne* de Maurice Denis. Sans doute un souvenir de l'auberge de Marie Henry.

Serge Lemoine

Tahiti the following year with the very "useful" souvenir of the time he spent in Brittany, as witnessed by Nuit de Noël, *La Bénédiction des Boeufs* (Indianapolis Museum of Art), painted in 1902-1903, and found by his deathbed.

As for Marie Henry, she did not remain in Le Pouldu. She left her establishment in 1893, taking with her all of the works that made up the decoration of the dining room, except for Meyer de Haan's fresco, which would later be removed. A first exhibition bringing together thirteen of the works from her property would take place in 1919 in Paris at the Galerie Barbazanges, where Paul Gauguin's chimney frieze was exhibited for the first time in public. The work would then pass through the hands of several owners and experience various trials and tribulations in terms of its attribution throughout the 20th century.

The Le Pouldu episode was brief and brimming with masterpieces by Paul Gauguin, including *L'Autoportrait au Christ Jaune* from 1889 (Paris, Musée d'Orsay), inspired by the sculpture in Notre-Dame de Trémalo chapel, which belonged at one time to Maurice Denis. It was effectively the Nabi painters, Sérusier, Ranson, Verkade, and Denis, who chronicled Le Pouldu's heritage and would ensure its development in their art, as can be seen in the subject of Maurice Denis' *Danse Bretonne* painting. This is, without a doubt, a souvenir of Marie Henry's inn.

Serge Lemoine

© National Gallery of Art

La ronde des petites bretonnes, 1888, Huile sur toile - Washington, National Gallery of Art

Camille Pissarro

Paysannes travaillant dans les champs, Pontoise, 1881

207

Camille PISSARRO

1830-1903

Paysannes travaillant dans les champs, Pontoise – 1881

Gouache et crayon sur papier
Signé et daté en bas à gauche
«C.Pissarro 81»
32,20 × 49,70 cm

Provenance :
Carl et Felicie Bernstein, Berlin (1882)
Vente Berlin, *Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus*, 26 novembre 1929, lot 179 (titré *Récolte de légumes*)
Collection particulière, Allemagne (en 1929)
Galerie Hopkins-Custot, Paris
Triton Collection Foundation, Pays-Bas (acquis auprès de cette dernière, en 2003)
Vente Paris, Christie's, 25 mars 2015, lot 15
Richard Green Gallery, Londres (n°stock BM 180 MS)
Aux actuels propriétaires par cessions successives

Exposition :
La Haye, Gemeentemuseum,*The Outdoor Life, Nineteenth-century French Landscapes from the Triton Foundation,* juillet-octobre 2005, pp.23-25, reproduit en couleur en couverture et p.24
Milwaulkee, Museum of Art, Vienne, Albertina, *Impressionism. Pastels, Watercolours, Drawings,* octobre 2011-mai 2012, n°12, reproduit en couleur pp.204,205
Rotterdam, Kunsthal, *Avant-gardes, 1870 to the present the collection of Triton Foundation,* octobre 2012-janvier 2013, pp.57, 72 et 558-559, reproduit en couleur pp.58-59 (détail) et p.73

Bibliographie :
B.Paul, «Drei Sammlungen Französischer impressionistischer Kunst in kaiserlichen Berlin: Bernstein, Libebermann, Arnhold», in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschafts* 42, 1988, n°3 p.12, fig.1 p.13 (vue d'installation)
L.-R. Pissarro et L. Venturi, *Camille Pissarro, son art, son œuvre, Catalogue raisonné Vol.I Texte, Vol.II, Planches,* Paul Rosenberg, Paris, 1939, réédition Alan Wofsy Arts, San Francisco, 1989 n°1345, p. 267, reproduit pl.263
Cette œuvre sera incluse au catalogue critique digital de Camille Pissarro actuellement en préparation par le Wildenstein Plattner Institute.

Un avis d'inclusion du Wildenstein Plattner Institute sera remis à l'acquéreur.

Gouache and pencil on paper; signed and dated lower left; 12 5/8 × 19 5/8 in.

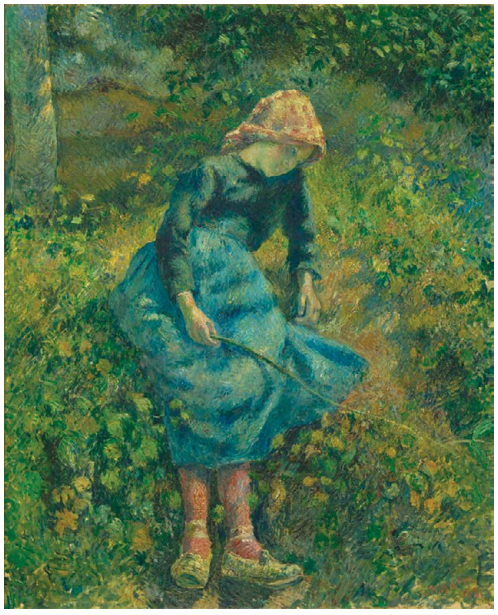
600 000 - 800 000 €

207

Camille PISSARRO

1830-1903

Paysannes travaillant dans les champs,
Pontoise – 1881



© DR

Camille Pissarro, *Jeune fille à la baguette*, 1881, huile sur toile - Musée d'Orsay, Paris

Après le fantastique élan des premières expositions impressionnistes, le début des années 1880 constitue une période de profonde remise en question pour Camille Pissarro. Le peintre explore alors de nouveaux sujets, de nouvelles architectures, de nouvelles techniques et de nouvelles matières. Sa touche confinant à l'effleurement gagne une autonomie qui préfigure déjà les expérimentations radicales du néo-impressionnisme qu'il mènera dans le sillage de Seurat durant les années 1886-1890. Cette première révolution, elle est sans doute le fruit paradoxal des recherches communes entreprises depuis 10 ans avec Cézanne, malgré les routes radicalement divergentes que prendront ensuite les deux artistes.

La technique de Pissarro atteint un très haut degré de complexité tout comme la construction spatiale de ses compositions, ce qui lui impose un travail d'atelier accru, comme en témoigne la multiplication des dessins préparatoires et esquisses. Il recourt également pour enrichir sa palette à une gamme élargie de médiums, parmi lesquels, outre la gravure qu'il pratique avec Degas, figurent en bonne place l'aquarelle et la gouache.

Paysannes travaillant dans les champs, Pontoise est un flamboyant exemple du nouveau paradigme qui gouverne alors la démarche du peintre. La cadrage audacieux, l'horizon extraordinairement haut et les puissantes lignes de forces lui permettent de construire une complexe architecture qui offre l'espace idéal au déploiement des innombrables nuances scintillantes de verts qui se déploient sur une large diagonale au premier plan rythmé par la présence bleutée des cinq paysannes.

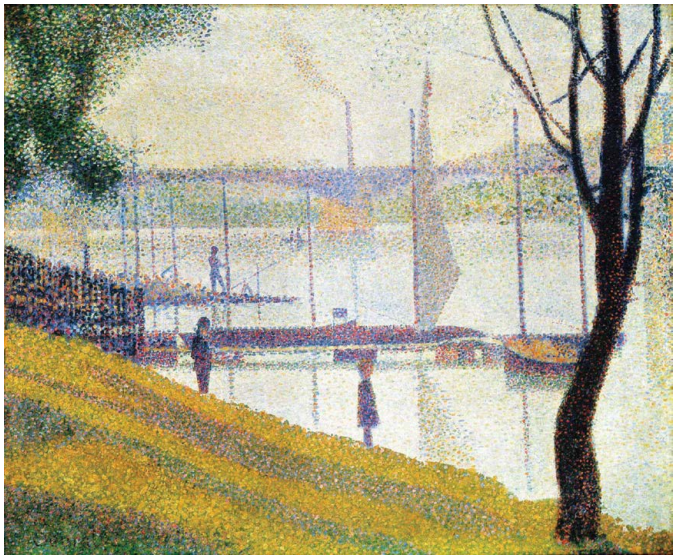
Il s'agit là aussi d'une autre révolution pour le Maître paysagiste. Les figures, si elles apparaissaient

After the fantastic impetus of the first Impressionist exhibitions, the early 1880s were a period of profound reflection for Camille Pissarro. The painter explored new topics, architectures, techniques, and materials. His works, with their light brushstrokes, gained an autonomy that already prefigured the radical Neo-Impressionist experiments that he would carry out in Seurat's wake from 1886 to 1890. This first revolution was undoubtedly the paradoxical result of the research he had carried out with Cézanne over the preceding 10 years, despite the radically diverging paths that the two artists would then follow.

Pissarro's technique reached a very high degree of complexity, as did the spatial construction of his compositions, which required increased work in his studio, as evidenced by the growth in the number of preparatory drawings and sketches. He also used a larger range of media to enhance his palette, among which, apart from engraving that he practised with Degas, watercolour and gouache took pride of place.

***Paysannes Travaillant dans les Champs, Pontoise* is a flamboyant example of the new paradigm that governed the painter's approach. Audacious framing, an extraordinarily high horizon, and strong lines of force allowed him to construct a complex architecture, offering the ideal space to employ countless shimmering shades of green in a large diagonal swathe across the foreground, punctuated by the bluish presence of five peasant women.**

This was another revolution for the Master landscape artist.



© DR

Georges Seurat, *Le pont de Courbevoie*, 1886,
huile sur toile - Courtauld Gallery, Londres

© DR

Jean-François Millet, *Les glaneuses*, 1857,
huile sur toile - Musée d'Orsay, Paris

déjà dans les premiers temps impressionnistes, se déploient maintenant en majesté et prennent une importance prépondérante. Elles deviennent même le sujet principal de certaines des œuvres majeures de la période, comme la *Jeune paysanne au chapeau de paille* conservée à la National Gallery of art de Washington ou encore ou encore la *Jeune Fille à la baguette* exposée au Musée d'Orsay. – deux figures qu'on imagine aisément retrouver parmi nos cultivatrices.

Cette inspiration puisée au cœur du monde paysan a pu pousser les commentateurs à dresser un parallèle avec de Jean-François Millet, mais Pissarro s'éloigne des sombres visions du peintre réaliste qui soulignaient la terrible conditions des travailleurs agricoles. Les champs de Pontoise sont solaires, et l'artiste impressionniste nous donne à voir la sereine vitalité d'une activité où nul accablement ne transparaît. Il semble vouloir saisir la noblesse et la grâce d'un sujet qu'il imagine comme un miroir de son propre sacerdoce. Dans plusieurs lettres à son fils, il compare l'urgence qu'il ressent à peindre face à un motif prometteur à celle qui saisit le paysan quand doivent être récoltés les fruits de la récolte qui arrive à maturité.

Les Paysannes travaillant dans les champs, sont l'un des fruits merveilleux de ces paisibles révolutions auquel le peintre donne vie dans la danse subtile d' une myriades de touches libres.

Although people had already figured in the first Impressionist works, they now had a majestic presence and took on paramount importance. They even became the main subject of some of the period's major works, such as *Jeune Paysanne au Chapeau de Paille* held at the National Gallery of Art in Washington and *Jeune Fille à la Baguette* exhibited at the Musée d'Orsay, in which we see two characters we could easily imagine finding among our agricultural labourers.

This inspiration, drawn from the heart of the rural world, may have encouraged commentators to establish a comparison with Jean-François Millet. However, Pissarro distanced himself from the sombre visions of the Realist painter who brought to light the terrible conditions of farm labourers. The fields of Pontoise are bathed in sunlight, and the Impressionist artist shows us the serene vitality of an activity where there is no sign of any strain. He seems to wish to grasp the nobility and grace of a subject that he imagines as a mirror to his own vocation. In several letters to his son, he compared the urgency that he felt when facing a promising scene to the urgency felt by a farm labourer when the plants to be harvested came to maturity.

***Les Paysannes Travaillant dans les Champs* is one of the marvellous outcomes of these peaceful revolutions to which the painter gave life in the subtle dance of a wealth of unfettered brushstrokes.**

Une collection familiale française

Lots 208 à 215

208

Henri Charles MANGUIN

1874-1949

« Château-Martin » à travers les pins, Saint-Tropez – Été 1905

Huile sur toile
Signée en bas à droite «manguin»
55 × 46 cm

Provenance :
Ambroise Vollard, Paris
Collection particulière, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie :
L. et C. Manguin, M.-C. Sainsaulieu, *Henri Manguin - Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1980, n°159, reproduit en noir et blanc p.90

Un certificat de Lucile Manguin sera remis à l'acquéreur.

Oil on canvas; signed lower right;
21 5/8 × 18 1/8 in.

100 000 - 150 000 €

209

Louis VALTAT

1869-1952

Bord de mer aux rochers rouges, Anthéor – circa 1903

Huile sur toile
Signée en bas à gauche «L.Valtat»
81 × 100,50 cm

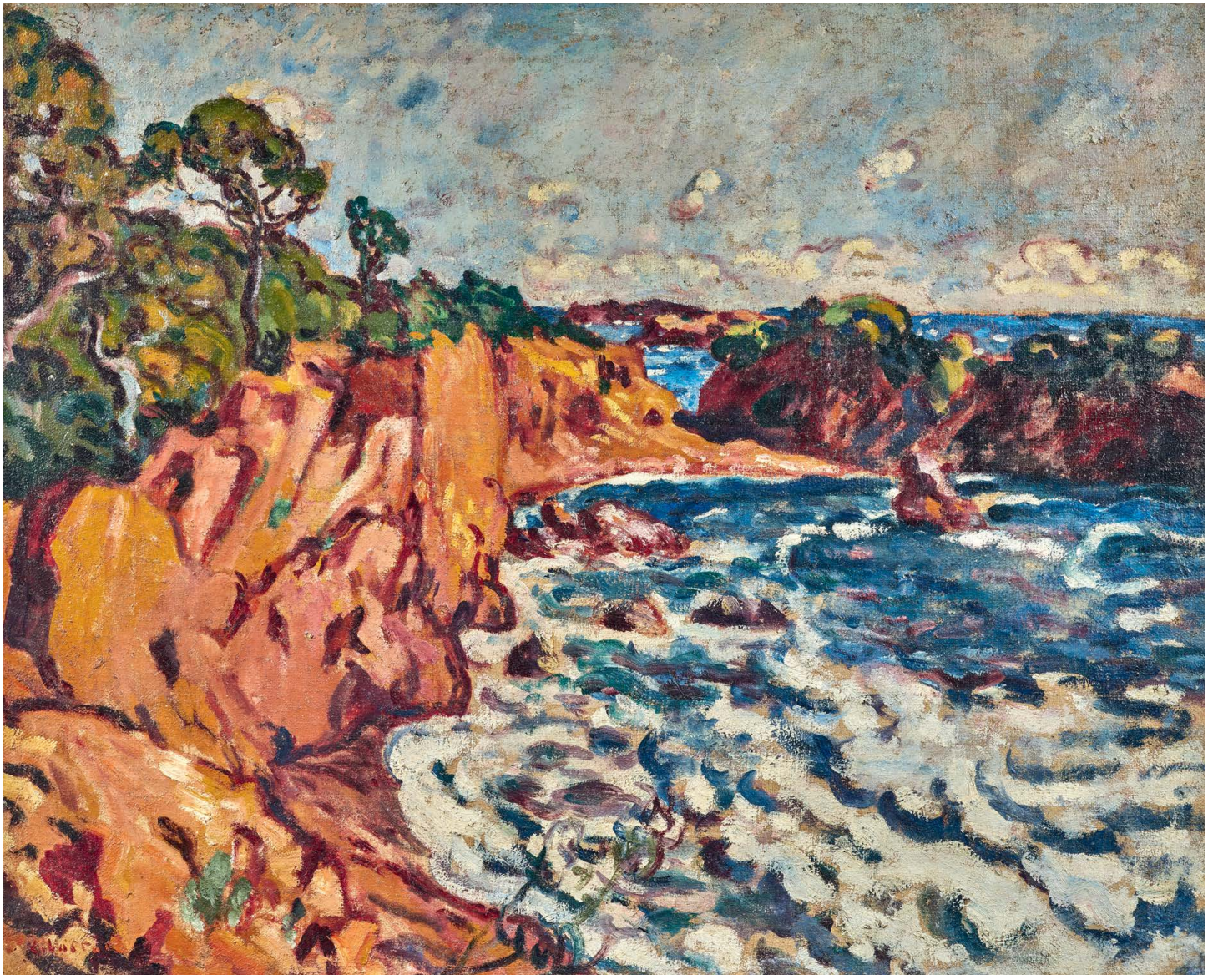
Provenance :
Collection particulière, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :
Paris, Salon d'automne,
Hommage à Louis Valtat, 1952
(selon une étiquette au dos)

Un avis d'inclusion aux archives de l'Association les Amis de Louis Valtat sera remis à l'acquéreur.

Oil on canvas; signed lower left;
31 7/8 × 39 5/8 in.

80 000 - 120 000 €



210

Georges d'ESPAGNAT

1870-1950

Vases de fleurs

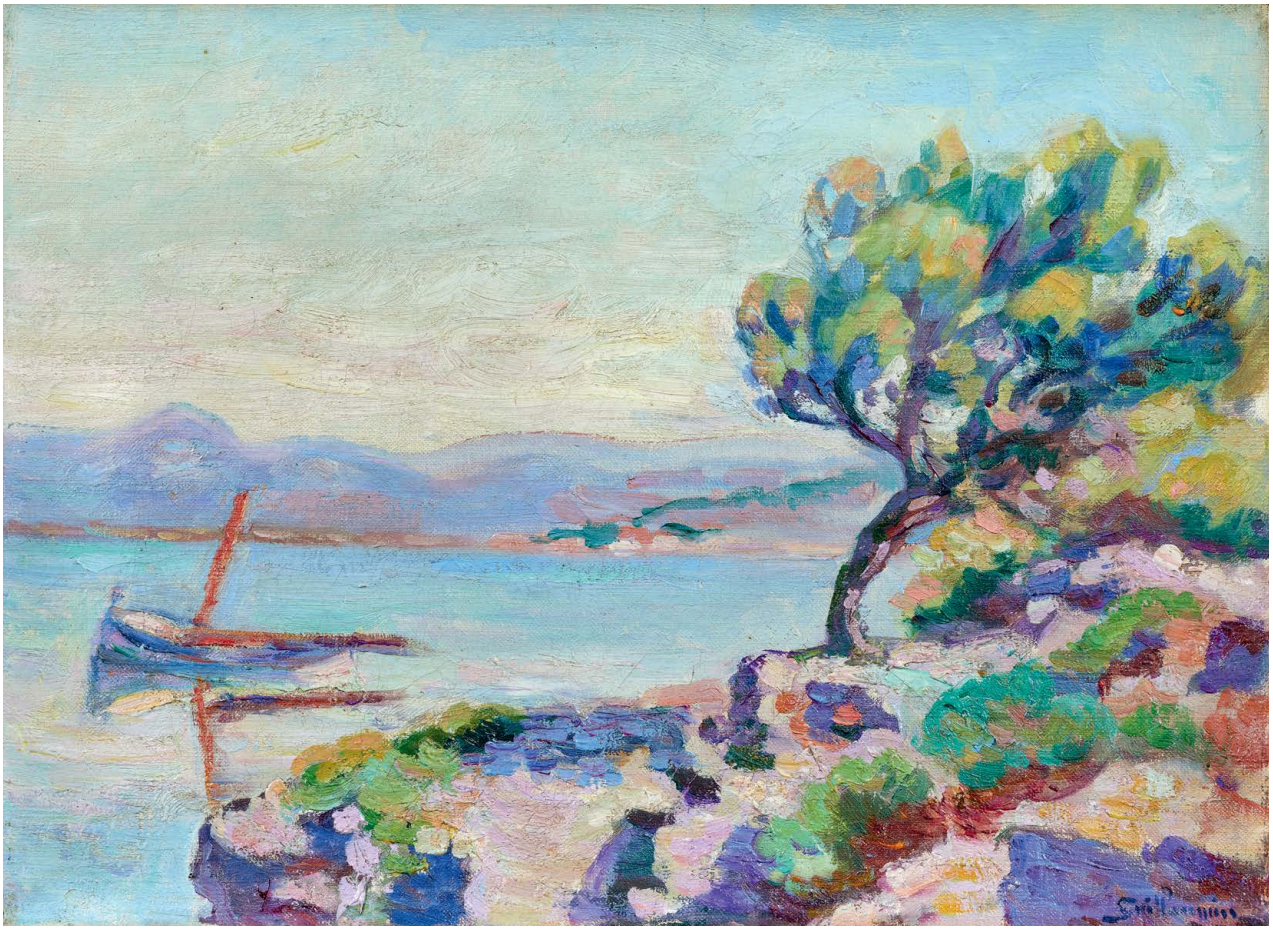
Huile sur toile
Signée des initiales en bas à gauche
«gdE»
65 × 81 cm

Provenance :
Collection particulière, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

Un certificat à la charge de l'acquéreur pourra être délivré par Monsieur Jean-Dominique Jacquemond.

Oil on canvas; signed with the initials lower right; 25 5/8 × 31 7/8 in.

8 000 - 12 000 €



211

Armand GUILLAUMIN

1841-1927

Le Brusc – circa 1911

Huile sur toile
Signée en bas à droite «Guillaumin»
24 × 33,50 cm

Provenance :
Collection particulière, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie :
Cette œuvre sera incluse au second volume du Catalogue Raisonné Armand Guillaumin, actuellement en préparation par le Comité Guillaumin (Stéphanie Chardeau-Botteri, Dominique Fabiani, Jacques de la Béraudière).

Un certificat du Comité Guillaumin sera remis à l'acquéreur.

Oil on canvas; signed lower right;
9 ½ × 13 ¼ in.

8 000 - 12 000 €

212

Louis VALTAT

1869-1952

Rue animée à Alger – circa 1906

Huile sur toile
Signée en bas à droite « L.Valtat »
65 × 81 cm

Provenance :
Probablement Ambroise Vollard
(selon une étiquette au dos)
Collection particulière, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :
Paris, Salon d'automne,
Hommage à Louis Valtat, 1952
(selon une étiquette au dos)

Un avis d'inclusion aux archives de
l'Association les Amis de Louis Valtat
sera remis à l'acquéreur.

Oil on canvas; signed lower right;
25 5/8 × 31 7/8 in.

60 000 - 80 000 €

213

Louis VALTAT

1869-1952

Études de têtes aux chapeaux
Circa 1903

Huile sur toile
Signée en bas à droite « L.Valtat »
38 × 46 cm

Provenance :
Probablement Ambroise Vollard
(nºstock : 3157, titrée *Fleurs*)
Collection particulière, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

Un avis d'inclusion aux archives de l'Association les Amis de Louis Valtat sera remis à l'acquéreur.

Oil on canvas; signed lower right;
15 × 18 1/8 in.

20 000 - 30 000 €

214

Maxime MAUFRA

1861-1918

Barques de pêche
Circa 1890-1891

Huile sur toile
Signée en bas à droite
« maxime maufra. »
50 × 66,50 cm

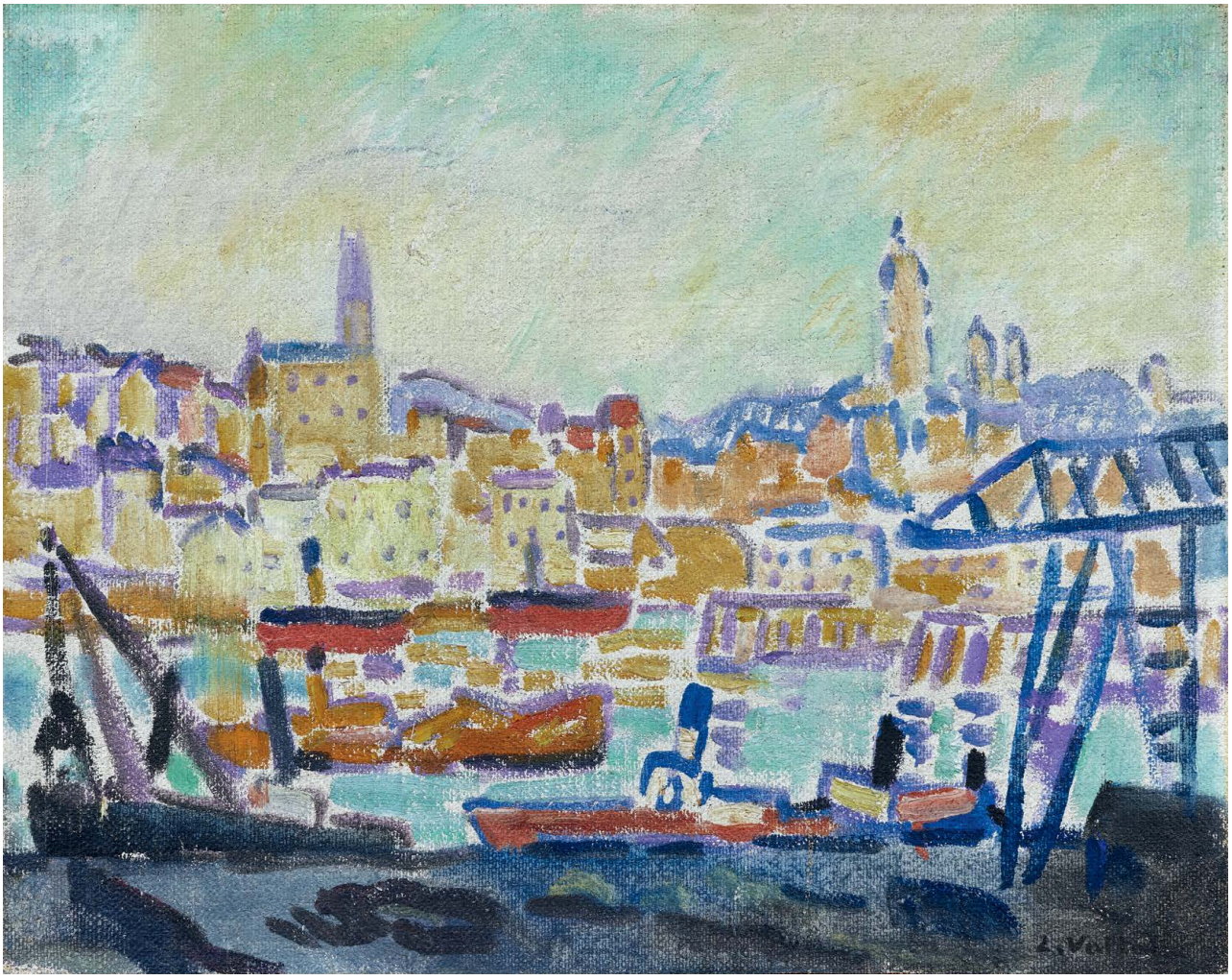
Provenance :
Collection particulière, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

Bibliographie :
Cette œuvre sera incluse au catalogue critique en ligne de l'œuvre de Maxime Maufra actuellement en préparation par Caroline Durand-Ruel Godfroy.

Un avis d'inclusion au catalogue critique de l'œuvre de Maxime Maufra de Madame Caroline Durand-Ruel Godfroy sera remis à l'acquéreur.

Oil on canvas; signed lower right;
19 3/4 × 26 1/8 in.

12 000 - 18 000 €



215

Louis VALTAT

1869-1952

Le port de Boulogne-sur-Mer
Circa 1925

Huile sur toile marouflée sur panneau
Signée en bas à droite « L.Valtat »
27,20 × 34,20 cm

Provenance :
Collection particulière, Paris
À l'actuel propriétaire par descendance

Un avis d'inclusion aux archives de l'Association les Amis de Louis Valtat sera remis à l'acquéreur.

Oil on canvas laid down on panel; signed lower right; 10 ¾ × 13 ½ in.

15 000 - 20 000 €

216

Raoul DUFY

1877-1953

Baigneuse – circa 1914

Gouache et fusain
sur papier marouflé sur toile
Signé en bas à droite « Raoul Dufy »
155 × 131 cm

Provenance :
Collection Gérard Oury
À l'actuel propriétaire par descendance

Exposition :
Nice, Musée des beaux-arts Jules Chéret, *Raoul Dufy, la Promenade comme motif,* juin-octobre 2015, n°42

Bibliographie :
Cette œuvre est référencée dans le supplément au Catalogue raisonné en ligne des aquarelles, gouaches et pastels de Raoul Dufy de Madame Fanny Guillon-Laffaille, sous le n°As-0009 (https://catalogue-raisonne-raoul-dufy.fr/œuvres/baigneuse-7/).

Un certificat de Madame Fanny Guillon-Laffaille sera remis à l'acquéreur.

Gouache and charcoal on paper laid down on canvas; signed lower right; 61 × 51 5/8 in.

130 000 - 180 000 €

216

Raoul DUFY

1877-1953

Baigneuse – circa 1914

Tout collectionneur des œuvres de Raoul Dufy se doit de posséder une Baigneuse, l'un des thèmes chers à l'artiste.

Les plus grands peintres, tels Renoir, Cézanne ou Picasso, ont créé des chefs-d'œuvre autour de la baigneuse, qu'elle fût nue ou vêtue. Le premier fait jouer les ombres nacrées et sensuelles sur les rondeurs féminines, le second l'impose dans une composition de plein air tandis que le troisième transpose ses élans sexuels dans des disproportions anguleuses et quelques remodelages déformés.

Raoul Dufy se sert de la frontalité pour la grandir et la mettre en exergue. La date de 1914 et les dimensions importantes de *la Baigneuse* de l'ancienne collection de Gérard Oury ajoutent à ses qualités déjà nombreuses celles de la rareté.

Le thème de la Baigneuse l'occupe sa vie durant dans tous les domaines de l'art, ses peinture, dessin, gravure, céramique et tapisserie. Une première gravure, *Femme nue,* apparaît en 1907 montrant une baigneuse nue et assise au milieu de vaguelettes. L'intégration de la figure dans un paysage était le problème à résoudre et Dufy l'aborda conforté par les œuvres de Paul Cézanne qu'il avait vues aux deux rétrospectives parisiennes de 1907. Sa première tentative lui parut satisfaisante, car, de manière récurrente et sous divers médiums, il la reprendra dans une série d'œuvres diverses jusqu'en 1950. Figure monumentale, la tête légèrement penchée, nue ou en maillot de bain, assise devant un fond marin ou de ville, la Baigneuse de Dufy est aujourd'hui une figure emblématique de son Œuvre peint, dessiné et gravé.

Au cours des années 1910-1914, Raoul Dufy travaille ce thème et exécute notamment un dessin au crayon gras, *Baigneuse,* et notre gouache, *Baigneuse au filet*.

Habillée d'un costume de bain typique de l'époque, la Baigneuse pose devant les hautes et riches maisons havraises devant lesquelles on reconnaît les grandes baies à petits carreaux du casino Marie-Christine.

Any collector of Raoul Dufy's works owes it to themself to own a Baigneuse, one of the themes that were so dear to the artist.

The greatest painters, such as Renoir, Cézanne, and Picasso, created masterpieces based on women bathing, whether nude or clothed. The first brought into play pearly, sensual shadows on womanly curves, the second imposed outdoors compositions, whilst the third transposed woman's sexual desires in angular disproportions and misshapen transformations.

Raoul Dufy used frontality to enlarge and highlight it. The date of 1914 and the large dimensions of *the Baigneuse* from the former collection of Gérard Oury add rarity to its already numerous qualities.

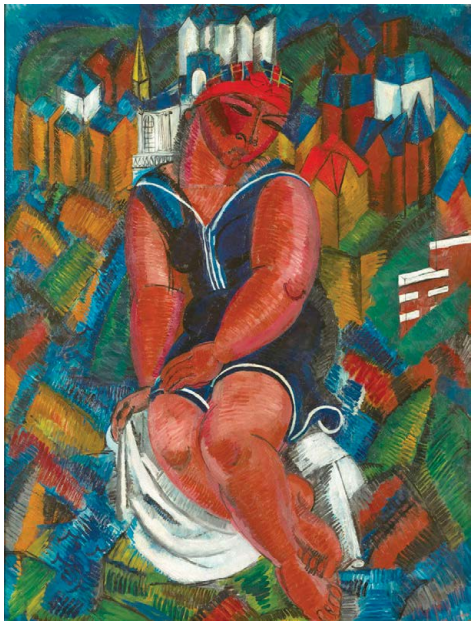
The theme of the *Baigneuse* occupied him throughout his life in all of his artistic domains, his paintings, drawings, etchings, ceramics, and tapestries. A first etching, *Femme Nue,* appeared in 1907, showing a nude woman bather sitting in the midst of ripples. The figure's integration in a landscape was the problem to be solved, and Dufy dealt with it, feeling comforted by Paul Cézanne's works, which he had seen at the two Paris retrospectives in 1907. He found his first attempt satisfactory, as he would use the same image created with different media in a series of works up until 1950. Dufy's Baigneuse, a monumental figure, with her head slightly tilted, nude or wearing a bathing suit, seated in a seaside setting or in town, became an emblematic figure of his paintings, drawings, and etchings.

During the period from 1910 to 1914, Raoul Dufy worked on this theme, in particular, with a grease pencil drawing, *Baigneuse,* and our gouache, *Baigneuse au Filet.*

Dressed in a typical bathing suit of the time, the *Baigneuse* poses in front of the luxurious, tall houses of Le Havre, in front of which we recognise the large leaded bay windows of the Marie-Christine Casino. A few other details

© DR

Le premier bain à Blonville-sur-Mer



© Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

La Grande Baigneuse, 1914, Huile sur toile - Bruxelles, Musées des Beaux-arts de Belgique

© Eric Emo / Parisienne de la Photographie

La Chasse, Gravure sur bois sur papier oriental - Paris, Musée d'Art Moderne

Quelques détails supplémentaires nous confirment qu'il s'agit d'œuvres exécutées dans la mouvance de *La Grande Baigneuse* exécutée en 1913 avec la volute de la jupe au niveau de la cuisse gauche, le visage anguleux proche des masques nègres et la coiffure emprisonnée dans un bonnet de bain.

Bernard Dorival évoque dans son article *Le thème des baigneuses chez Raoul Dufy,* l'illustration populaire, et plus précisément celle des Images d'Épinal. Nombre de travaux de Dufy, entre 1908 et 1914, attestent de cet ascendant : citons par exemple les tentures, *La Chasse et La Bergère,* exécutées en 1910, ainsi que les illustrations du *Bestiaire* de Guillaume Apollinaire.

Mais si le peintre s'inspire de l'Image d'Épinal, il en transpose également la technique en utilisant les petites hachures parallèles qui rappellent la taille du bois pour signifier les ombres sur les flots et sur les corps. En 1914, il fit de même en peinture pour *la Grande Baigneuse.*

La genèse de *La Grande Baigneuse* vaut pour la gouache, qui, dans ses dimensions exceptionnelles pour ce genre de médium, s'impose magistralement à notre regard. Généralement assise sur un linge blanc dont on ne perçoit ici que les bords, elle pose, un filet de pêche sous les pieds. Deux contrastes subtilement amenés par Dufy font la force de cette œuvre : d'abord l'opposition chromatique entre la robe noire unie de la *Baigneuse* et son environnement à dominante rouge assourdi, bleue et jaune, puis l'attitude hiératique de la *Baigneuse* affrontant l'illusion du mouvement générée par la juxtaposition désordonnée des formes coniques. L'ensemble est saisissant de beauté. Un peu de jaune pur sur les murs d'une maison havraise brille comme un phare dans la nuit. C'est le jaune d'Évreux qui ressurgit aux côtés de l'élégant casino Marie-Christine dont on reconnaît les grandes baies bleutées. De part et d'autre, le front de mer de Sainte-Adresse restitue son architecture verticale et cossue, aux tonalités de brique, tandis que devant, les cabines de bains en toiles opposent leur fragilité dans des couleurs proches du blanc. L'harmonie chromatique de cette gouache émeut par la maîtrise dans le placement des couleurs.

Dans cette lignée où le personnage unique et hiératique occupe la composition, Dufy a gardé pour le fond de son œuvre le paysage architectural de Sainte-Adresse aux volumes enchevêtrés les uns aux autres.

Ainsi, par-delà ses préoccupations plastiques de la période cézannienne, l'artiste sait toujours donner à ses œuvres une grâce et un éclat qui ravissent l'œil et l'esprit.

confirmed that these works were a part of his research on *La Grande Baigneuse,* painted in 1913, with her skirt billowing around her left thigh, her angular face showing similarities to African masks, and her hair imprisoned in a bathing cap.

In his article "Le Thème des Baigneuses chez Raoul Dufy", Bernard Dorival mentioned popular illustrations, and more precisely, Épinal prints. Many works by Dufy from the period 1908 to 1914 show this lineage. To illustrate this, we could mention the wall hangings *La Chasse* and *La Bergère,* made in 1910, and the illustrations of Guillaume Apollinaire's *Bestiaire.*

The painter drew inspiration from the Épinal prints, also transposing the technique used, with parallel hatching and cross-hatching, which recalled incisions in wood, to denote the shadows on the water and bodies. In 1914, he did the same with his painting of the *Grande Baigneuse.*

One could consider the genesis of the *Grande Baigneuse* to be the gouache, which, with its exceptional dimensions for this medium, is a masterfully imposing vision. Generally seated on a white cloth of which only the edges are visible here, she poses with a fishing net beneath her feet. Two contrasts subtly introduced by Dufy are the strong points of this work. First, the chromatic opposition between the *Baigneuse*'s plain black outfit and her setting, with its dominant colours of muted red, blue, and yellow. Second comes the aloof demeanour of the *Baigneuse*, which contrasts with the illusion of movement produced by the disordered juxtaposition of conical shapes. The overall result is grippingly beautiful. A little pure yellow on the walls of one of Le Havre's houses shines like a lighthouse in the night. It is this Évreux yellow that appears once more on the sides of the elegant Marie Christine casino, whose bluish bay windows we recognise. On both sides, the Sainte-Adresse seafront displays its luxurious, upright architecture, in brick tones, whilst to the forefront, canvas beach cabins contrast with their frailty in near-white colours. The masterful placement of the colours in the chromatic harmony of this gouache is touching.

Here, where the sole, aloof character occupies the composition, Dufy kept the architectural landscape of Sainte-Adresse for the work's background, with its mingling, overlapping volumes.

Hence, above and beyond his artistic concerns of the Cézanne period, the artist always knew how to give his works grace and lustre that would capture the eye and spirit.

217

Moïse KISLING

1891-1953

Paysanne – 1924

Huile sur toile
Signée en bas à gauche « Kisling»
92 × 65,50 cm

Provenance :
Collection Paul Éluard
Lafon, Paris
Oscar Ghez, Genève
Vente Paris, Audap & Mirabaud,
7 juin 2013, lot 46
À l'actuel propriétaire
par cessions successives

Bibliographie :
J.Kisling, J.Kessel, *Kisling 1891-1953*, Jean Kisling, Turin, 1971, n°42, reproduit en noir et blanc p.150

Oil on canvas; signed lower left;
36 ¼ × 25 ¾ in.

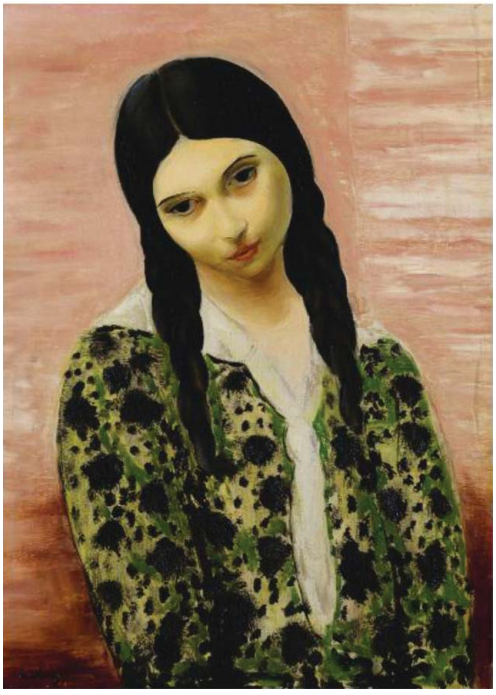
100 000 - 150 000 €

217

Moïse KISLING

1891-1953

Paysanne – 1924



© DR

Jeune fille aux nattes, Huile sur toile

Arrivé dans la capitale française en 1910, Moïse Kisling s'impose rapidement comme une figure marquante de l'École de Paris. Le peintre participe à la vie sociale parisienne et fréquente assidûment les cafés et les ateliers d'artistes, ce qui lui valut le surnom de « Prince de Montparnasse ». C'est au cours de ses déambulations parisiennes que l'artiste voit germer l'idée d'en dépeindre les petites gens, ne cherchant pas à limiter sa peinture uniquement à la fine fleur de la société de Montparnasse ou encore à ses portraits de femmes nues, gracieux et élégants.

Ainsi dès les années 1920, Kisling brosse une série de portrait des gens des rues, de paysans, de fleuristes, de jeune homme à la casquette, de jeunes garçons et jeunes filles assises en costumes traditionnels ou tenue de travail comme des photographies du peuple de son temps.

Lorsque Kisling réalise *Paysanne* en 1924, il a déjà atteint une certaine maturité artistique, combinant influences modernes et thèmes traditionnels. En réalisant des portraits des gens simples, l'artiste cherche à mettre en avant leur beauté naturelle, sans artifice excessif, avec une approche respectueuse et sensible. Se dégage de ces portraits la simplicité de la vie de tous les jours soulignant une forme d'authenticité et de pureté.

Kisling en cherchant à saisir l'intériorité de ses modèles nous invite à percevoir et ressentir les émotions de ses personnages parfois aussi leur mélancolie, comme pour capter leur force intérieure. Ici la *Paysanne,* assise sur une chaise aux formes presque cubiste, a le regard perdu dans le vide, les bras croisés, une main cherchant à retenir un pan de son châle. Ses yeux en amandes, emplis de fatigue témoignent du dur labeur des travaux des champs

Moïse Kisling, who arrived in the French capital in 1910, rapidly made a place for himself as a leading figure of the Ecole de Paris. The painter participated in Parisian social life and was a frequent visitor to artists' studios and the cafés where they would gather, which earned him the nickname "Prince of Montparnasse". It was as he strolled around Paris that the artist started to think about painting the ordinary people, no longer seeking to limit his painting to the cream of Montparnasse society or to his portraits of graceful, elegant female nudes.

Hence, as of the 1920s, Kisling completed a series of portraits of people he saw on the streets, such as peasants, florists, young men in hats, young boys and girls sitting, wearing traditional or work clothes, which were like photographs of the people of his time.

When Kisling painted Paysanne in 1924, he had already reached a certain level of artistic maturity, combining modern influences and traditional themes. In painting portraits of ordinary people, the artist sought to respectfully and considerately bring attention to their natural, unadorned beauty. These portraits exude the simplicity of everyday life, underscoring a sort of authenticity and purity.

In seeking to grasp and portray his models' inner characters, Kisling invited us to perceive and feel their emotions and sometimes, also, their melancholy as if to capture their inner strength. Here, the Paysanne sits on a chair of almost cubist shape, staring into the distance, her arms crossed, and one hand

© DR

Garçon italien, 1924, Huile sur toile

© DR

Femme au corsage blanc, 1924, Huile sur toile - Vente Artcurial 3 décembre 2024, collection particulière

comme en atteste également l'usure de ses mains. Kisling choisit de représenter cette paysanne vêtue de noir, tout en simplicité, mais il choisit également d'illuminer la solennité de sa robe d'un ample châle fleuri rouge et jaune qui vient « anoblir » son apparence. Les cernes des broderies noires du châle symbolisant des fleurs, répondent au noir profond de la robe. Le rouge lumineux du tissu apporte une pointe de douceur et de chaleur à ses traits tirés ce qui l'humanise encore davantage, l'emplissant d'une grande dignité.

Kisling choisit souvent de représenter ses sujets assis, mains sur les genoux ou sur le cœur, ainsi, également en 1924, il brosse les traits d'une *Femme au corsage blanc,* également assise, cette fois sur une chaise cannée, le regard triste, jambes croisées. On peut également retrouver le même cadrage et le même mur de fond, neutre, vierge de toute distraction, dans un intérieur difficile à cerner, presque comme un fond photographique dans *Garçon italien,* réalisé également la même année. Le visage devient une porte d'entrée vers la compréhension de l'essence du sujet, de ses émotions, de ses désirs et de ses humeurs, de ses difficultés, de son labeur, de sa simplicité face à la modernité urbaine qui l'entoure.

Les paysannes et autres personnages peints par l'artiste sont des figures à la fois ancrées dans la réalité sociale de leur époque et élevées à un statut presque symbolique, incarnant dignité, humanité et une certaine poésie de la vie.

seeking to hold her shawl in place. Her almond-shaped eyes, brimming with fatigue, testify to the harshness of field labour, as do her worn hands. Kisling chose to portray this peasant woman dressed in black, in all simplicity, whilst illuminating the sobriety of her dress with an ample shawl covered in red and yellow flowers, giving her a more "noble" appearance. The lines of the black embroidery on the shawl, which symbolise flowers, respond to the deep black of the dress. The luminous red of the material brings a touch of gentleness and warmth to her tired features, humanising her further still, filling her with great dignity.

Kisling often chose to portray his subjects seated with their hands on their knees or hearts. Thus, also in 1924, he painted *Femme au Corsage Blanc*, also seated, this time on a cane chair, with a sad look in her eyes and her legs crossed. Once again, we find the same frame and background wall, neutral, void of any distraction, in an indoor setting that is difficult to make out, almost like a photographic backdrop in *Garçon Italien*, also painted the same year. The face becomes a doorway to understanding the essence of the subject, his emotions, his desires and moods, his difficulties, his work, and his simplicity in the face of the urban modernity around him.

The peasants and other characters that the artist painted are both figures anchored in the social reality of their time and upon whom an almost symbolic status is conferred, embodying dignity, humanity, and a certain poetry of life.

Rembrandt Bugatti

Deux bronzes provenant d'une collection du sud de la France

Rembrandt BUGATTI

1884-1916

Petite panthère – circa 1909-1910
et Petits Léopards l'un derrière l'autre – circa 1912

Rembrandt BUGATTI (1884-1916) sculpteur animalier italien s'est principalement intéressé à la représentation des fauves dans la première décennie du XX[e] siècle entre 1904 et 1913, période particulièrement féconde dans son œuvre.

C'est au cours de cette décennie que le sculpteur effectue de nombreuses visites au Jardin zoologique d'Anvers ou à la Ménagerie du Jardin des Plantes à Paris. Au fil de ses visites, il se lie avec les gardiens en charge de nourrir et soigner les animaux et peut ainsi appréhender leurs réactions, leurs attitudes, tenter de cerner leurs caractères.

À l'inverse des autres sculpteurs animaliers classiques, Bugatti se distingue par une approche unique, très expressive, vivante et empathique des animaux. Il se fait ouvrir les portes des zoos en dehors des heures d'ouverture au public et peut ainsi se retrouver seul, devant l'enclos ou la cage grillagée des félins afin de leur faire entendre sa voix, leur donner à manger et parfois même les toucher.

Les animaux peuvent ainsi peu à peu s'habituer à la présence du sculpteur, lui permettant ainsi de reproduire fidèlement leur apparence mais lui permettant surtout de traduire, leurs comportements et leurs émotions, leur nature.

Bugatti respecte l'animal en tant que tel et n'a pas une approche anthropomorphique, il s'immerge dans la vie de l'animal et l'observe de manière directe. Bien que n'ayant jamais étudié l'anatomie, Bugatti va alors modeler chaque espèce rencontrée, il va fixer en trois dimensions, leurs morphologies, leurs caractères.

La Petite Panthère, nous apparait

During the first decade of the 20th century, between 1904 and 1913, a period during which he was particularly productive, Italian wildlife sculptor Rembrandt BUGATTI (1884-1916) was mainly interested in portraying big cats.

It was during that decade that the sculptor spent a lot of time at Antwerp Zoo and the wildlife sanctuary at the Jardin des Plantes in Paris. Over the course of his visits, he became friendly with the keepers in charge of feeding and caring for the animals. Consequently, he was able to understand their reactions and attitudes and try to gain a greater understanding of their characters.

Bugatti stood out from other, more classical wildlife sculptors because of his unique, highly expressive, experiential, and empathetic approach to animals. The zoos opened their doors to him outside of visiting hours, and he could, therefore, find himself alone, in front of the enclosures or cages where the big cats were kept, which meant they could hear his voice, he could feed them, and sometimes even touch them.

Consequently, the animals could gradually become used to the sculptor's presence, which allowed him not only to reproduce their appearances faithfully but also to portray their behaviours, emotions, and nature.

Bugatti respected animals as such and did not have an anthropomorphic approach to them.

© Archives R.B.C.

Rembrandt Bugatti au zoo d'Anvers portant un lionceau des les bras

Panthère marchant, patte arrière levée - circa 1904, Bronze - Collection particulière

dans une atmosphère dense et mystérieuse. Nous pouvons presque sentir la tension contenue dans tous ses muscles tout en dégageant une souplesse féline, une élégance silencieuse, comme si elle était prête à bondir ou à s'éclipser.

Les Petits léopards l'un derrière l'autre, nous apparaissent quant à eux dans une démarche fluide, légère et élégante. Leurs pattes fines, leurs corps élancés suggèrent à la fois une forme de calme, de fragilité et de douceur. Bugatti retranscrit l'essence même de l'animal sans le dramatiser. Les deux léopards semblent se déplacer silencieusement, leurs silhouettes longilignes parfaitement alignées l'une derrière l'autre. Une certaine grâce se dégage de la courbe de leurs dos, de leurs deux corps étirés qui semblent se répondre l'un à l'autre dans une presque parfaite symétrie.

Rembrandt Bugatti est le sculpteur animalier qui a pu nous transmettre ce qu'il a observé sans aucune sensiblerie, mais en toute sincérité. Il a pu modeler sous ses doigts et ainsi prouver à qu'il existe tout un langage chez les animaux, langage s'exprimant au travers de leurs postures, de leurs mouvements, de leurs sensibilités, de leurs regards, de leurs jeux, même pour ceux vivants dans un enclos.

He immersed himself in the animals' lives and observed them directly. Although Bugatti had never studied anatomy, he would model each species he encountered, giving a three-dimensional rendition of their morphologies and characters.

The *Petite Panthère* appears to us in a dense and mysterious atmosphere. We can almost feel the tension in the animal's muscles whilst they exude a feline litheness and a silent elegance. It is as if the animal were about to pounce or slink away.

As for the *Petits Léopards l'Un Derrière l'Autre,* they have a flowing, light, elegant gait. Their slender legs and sleek bodies suggest calmness, fragility, and gentleness. Bugatti transcribed the very essence of the animals with no overstatement. The two leopards seem to move silently, their streamlined silhouettes perfectly aligned one behind the other. A certain grace is exuded from the curve of their spines and from their elongated bodies that seem to echo one another in an almost perfect symmetry.

Rembrandt Bugatti was the wildlife sculptor who conveyed to us what he observed, with no sentimentality and whilst remaining absolutely sincere. He was able to model an entire animal language with his own hands, thus proving its very existence. A language expressed through their postures, movements, and feelings, as well as their gazes and games, even for those living in enclosures.

© Archives R.B.C.; © Archives Sladmore Gallery, Londres-Peter John Gates

Deux grands léopards, circa 1913-1914, Bronze - Collection particulière

218

Rembrandt BUGATTI

1884-1916

Petits Léopards l'un derrière l'autre
Circa 1912

Bronze à patine polychrome bruns nuancés
Signé, numéroté et cachet du fondeur sur la terrasse «R. Bugatti /CIRE/PERDUE/AA HEBRARD/(5)»
39 × 63 × 10,50 cm

Provenance :
Collection comte Lacour de Montalba, Carcassonne
Collection particulière, France

Exposition :
Paris, Galerie A.-A. Hébrard, *Rembrandt Bugatti rétrospective*, 1913 (un autre exemplaire)
Paris, Galerie A.-A. Hébrard, *Exposition des dernières œuvres de Rembrandt Bugatti*, 1884-1915, 1922 (un autre exemplaire)
Londres, Abdy & Co Galleries, Grosvenor Square, *Animal sculpture by R. Bugatti*, 1929 (un autre exemplaire)
Londres, Sladmore Gallery, *Rembrandt Bugatti, Sculpture*, 2004 (un autre exemplaire)
Berlin, *Alte Nationalgalerie, Rembrandt Bugatti. Der Bildhauer, 1884-1916*, mars-juillet 2014 (un autre exemplaire)

Bibliographie :
M. Harvey, *The Bronzes of Rembrandt Bugatti*, Palaquin Publishing Ltd, Londres, 1979, n°27 reproduit p.36 (un autre exemplaire)
P. Dejean, *Carlo-Rembrandt-Ettore-Jean Bugatti*, Édition du Regard, Paris, 1981, reproduit en noir et blanc p.149 (un autre exemplaire)
J.-C. des Cordes et V. Fromanger des Cordes, *Rembrandt Bugatti*, Catalogue raisonné, Les Éditions de l'amateur, Paris, 1987, reproduit en noir et blanc pp.270-271 (un autre exemplaire)
E. Horswell, *Rembrandt Bugatti*, Sladmore Gallery, Londres, 2004, p.85, reproduit en couleur pp.88-89 (titré *Two Leopards, One With Tail Raised* et daté 1911)
V. Fromanger, *Rembrandt Bugatti, sculpteur: Répertoire Monographique*, Les Éditions de l'amateur, Paris, 2009, n°300, reproduit en couleur p.300 (un autre exemplaire)
V. Fromanger, *Rembrandt Bugatti, Une trajectoire foudroyante, Répertoire monographique*, Les Éditions de l'amateur, Paris, 2016, n°304, pp.365-366, reproduit en couleur p.365 (un autre exemplaire)

Un certificat de Madame Véronique Fromanger sera remis à l'acquéreur.

Bronze with brown polychrome patina; signed, numbered and foundry mark on the base; 15 3/8 × 24 × 9 3/4 in.

200 000 - 300 000 €

218

Rembrandt BUGATTI

1884-1916

Petits Léopards l'un derrière l'autre
Circa 1912

219

Rembrandt BUGATTI

1884-1916

Petite panthère – circa 1909-1910

Bronze à patine brune
Signé, numéroté et cachet du fondeur sur la terrasse «R.Bugatti/(5)/CIRE/ PERDUE/A A HEBRARD»
18 × 36 × 12 cm

Provenance :
Collection comte Lacour de Montalba, Carcassonne
Collection particulière, France

Exposition :
Paris, Galerie A.-A. Hébrard, *Rembrandt Bugatti rétrospective,* 1913 (un autre exemplaire)
Paris, Galerie A.-A. Hébrard, *Exposition des dernières œuvres de Rembrandt Bugatti, 1884-1915,* 1922 (un autre exemplaire)
Ottawa, National Gallery of Canada, *The Other 19th Century: Paintings and Sculpture in the Collection of Mr. and Mrs. Joseph M. Tanenbaum,* mai-juillet 1978 (un autre exemplaire)

Bibliographie :
P. Dejean, *Carlo-Rembrandt-Ettore-Jean Bugatti,* Rizzoli, New York, 1982, reproduit en noir et blanc p.151 (un autre exemplaire)
J.-C. et V.F. Des Cordes, *Rembrandt Bugatti,* Les Éditions de l'amateur, Paris, 1987, reproduit en noir et blanc p.273 (un autre exemplaire)
E. Horswell, *Rembrandt Bugatti, Life in Sculpture,* Sladmore Gallery, Londres, 2004, reproduit p.233 (un autre exemplaire)
V. Fromanger, *Rembrandt Bugatti, sculpteur: Répertoire Monographique,* Les Éditions de l'amateur, Paris, 2009, n°227 pp.307-308, reproduit en couleur p.307 (un autre exemplaire)
V. Fromanger, *Rembrandt Bugatti, sculpteur: Une trajectoire foudroyante. Répertoire Monographique,* Les Éditions de l'amateur, Paris, 2016, n°231, reproduit en couleur p.340 (un autre exemplaire)

Un certificat de Madame Véronique Fromanger sera remis à l'acquéreur.

Bronze with brown patina; signed, numbered and foundry mark on the base; 7 1/8 × 14 1/8 × 4 3/4 in.

120 000 - 180 000 €

219

Rembrandt BUGATTI

1884-1916

Petite panthère – circa 1909-1910

220

Rembrandt BUGATTI

1884-1916

Jument et son poulain – circa 1907

Bronze à patine brune nuancée
Signé et cachet du fondeur sur la terrasse «R-Bugatti- / CIRE/PERDUE/AA HEBRARD», numéroté sur la tranche de la terrasse «6»
40,20 × 60,50 × 24,50 cm

Provenance :
Galerie A.A Hébrard, Paris
À l'actuel propriétaire
par cessions successives

Exposition :
Paris, Galerie Adrien-Aurélien Hébrard, *Exposition des dernières œuvres de Rembrandt Bugatti 1884-1915*, 1922 (un autre exemplaire)
Paris, Galerie Bailly, *Les Bugatti d'Alain Delon, 1988*, n°34 reproduit (un autre exemplaire)
Molsheim, Château Saint-Jean, *Centenaire d'Ettore Bugatti*, 2009, (un autre exemplaire)
Berlin, Alte Nationalgalerie, *Rembrandt Bugatti, der Bildhauer 1884-1916*, mars-juillet 2014 (un autre exemplaire)

Bibliographie :
M. Harvey, *The Bronzes of Rembrandt Bugatti,* Palaquin Publishing Ltd, Londres, 1979, n° 55, reproduit p.51 (un autre exemplaire)
P. Dejean, *Carlo-Rembrandt-Ettore-Jean Bugatti,* Éditions du Regard, Paris, 1981, reproduit en noir et blanc p.195 (un autre exemplaire)
J.-C. des Cordes et V. Fromanger des Cordes, *Rembrandt Bugatti, Catalogue raisonné,* Les Éditions de l'amateur, Paris, 1987, reproduit en couleur p.192 (un autre exemplaire)
V. Fromanger, *Rembrandt Bugatti, sculpteur : Répertoire Monographique,* Les Éditions de l'amateur, Paris, 2009, n°194, pp.296-297 reproduit en couleur p.297 (un autre exemplaire)
V. Fromanger, *Rembrandt Bugatti, Une trajectoire foudroyante,* Répertoire monographique, Les Éditions de l'amateur, Paris, 2016, n°197, reproduit en couleur p.326 (un autre exemplaire)

Bronze with nuanced brown patina; signed and foundry mark on the base, numbered on the edge of the base; 15 7/8 × 23 7/8 × 9 5/8 in.

180 000 - 250 000 €

220

Rembrandt BUGATTI

1884-1916

Jument et son poulain – circa 1907

220

Rembrandt BUGATTI

1884-1916

Jument et son poulain – circa 1907

© Archives R.B.C.

Groupe de trois chevaux boulonnais ou ardennais, circa 1907, Bronze - Ancienne photo atelier Delamarre

Rembrandt Bugatti crée le modèle de *Jument et son poulain* en 1907, peu après son arrivée à Anvers, où il resta jusqu'en 1914. René Dubois, associé de la galerie Hébrard qu'il aimait appeler « son père adoptif », prit soin de lui pendant son séjour en Belgique et lui apporta régulièrement un soutien financier. Bugatti lui écrivit : « J'ai reçu votre lettre ce matin et je vous remercie pour l'argent que vous m'avez envoyé. Je suis chez M. de la Barrière et je travaille actuellement sur de superbes chevaux de race belge, puis je réaliserai des vaches et des taureaux. J'aurais pu commencer plus tôt, mais j'ai dû attendre quinze jours pour obtenir de la plastine. » (Lettre de Bugatti à René Dubois, 1906).

La jument et son poulain, « superbes chevaux de race belge », présentent toutes les caractéristiques des races boulonnaise ou ardennaise. À l'origine cette sculpture été conçue comme un groupe de trois chevaux, avec un étalon à l'arrière, pour l'exposition qui se tenait la même année rue Royale.

Par la suite Hébrard va rééditer séparément ce groupe, en un petit nombre d'exemplaire en bronze : *Étalon, Chevaux boulonnais ou ardennais, Jument et son poulain*.

Bugatti réussit ici à représenter la puissance et la vivacité du cheval, tout en y mêlant la grâce et la tendresse de la jument envers son petit.

Rembrandt Bugatti created the model for *Jument et son Poulain* in 1907, shortly after he arrived in Antwerp, where he remained until 1914. René Dubois, a partner in the Galerie Hébrard, whom he liked to call his "adoptive father", looked after him during his time in Belgium and regularly gave him financial support. Bugatti wrote to him, "I received your letter this morning, and thank you for the money that you sent me. I am at Mr de la Barrière's and am currently working on some superb Belgian horses. Then, I shall make cows and bulls. I could have started earlier but I had to wait two weeks to obtain plasticine". (Letter from Bugatti to René Dubois, 1906)

The mare and her foal, "superb Belgian horses", have all the characteristics of the Boulonnais or Ardennais breeds. This sculpture was originally designed as part of a group of three horses, with a stallion at the back, for the exhibition that year on Rue Royale.

Subsequently, Hébrard would reproduce a limited Édition of this group separately in bronze: *Étalon, Chevaux Boulonnais ou Ardennais, Jument et son Poulain*.

Here, Bugatti managed to portray the horse's power and vivacity whilst also showing the mare's grace and her affection towards her foal.

221

Max ERNST

1891-1976

La coquille – 1955

Huile sur panneau
Signé et daté en bas à droite
«max ernst 55»
37,50 × 46 cm

Provenance :
Galerie Aram D. Mouradian, Paris
Collection Jean Léopold,
Boulogne-sur-Seine
À l'actuel propriétaire
par cessions successives

Exposition :
Paris, Galerie Édouard Loeb, *Max Ernst, œuvres 1925-1955*, présentées par MM. Mouradian, Vallotton, E. Loeb, juin-juillet 1956, N°24

Bibliographie :
W.Spies, S. Metken & G.Metken, *Max Ernst, Œuvre-Katalog 1954-1963,* Menil Foundation, Houston, Texas et DuMont Buchverlag, Cologne, 1998, n°3124, reproduit en noir et blanc p.42

Oil on panel; signed and dated lower right; 14 ¾ × 18 ⅛ in.

120 000 - 180 000 €

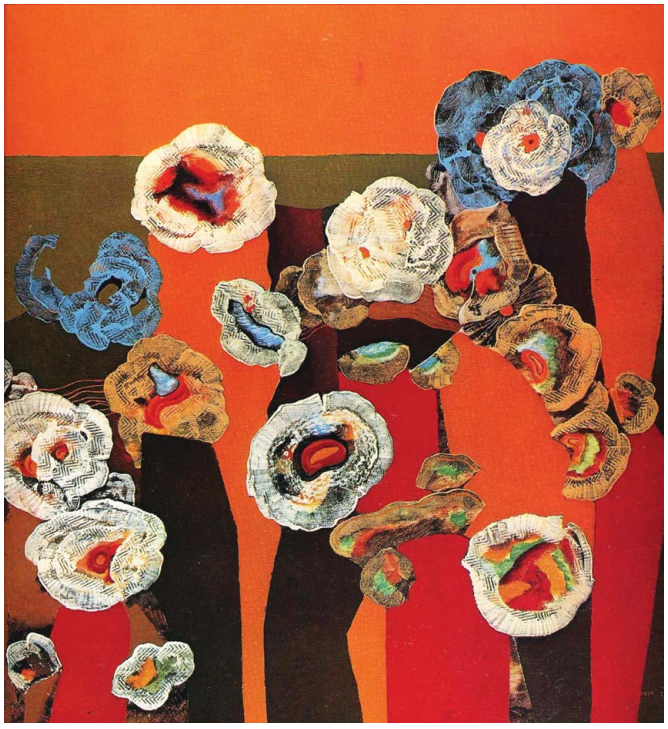
max ernst 56

221

Max ERNST

1891-1976

La coquille – 1955



© DR

Max Ernst, *Fleurs de Coquillages*, 1929, huile sur toile - Centre Pompidou, Paris

Au moment de peindre *La Coquille* en 1955, Max Ernst connait une période de profond renouveau. Depuis deux ans, avec Dorotea Tanning, ils ont mis fin à son long exil américain en revenant en France et en s'installant à Huismes, petit village de Touraine. Un retour apaisé pour le peintre qui vient de connaître coup sur coup le tourbillon du succès tardif et de la pleine reconnaissance du grand prix de peinture de la Biennale de Venise en 1954, suivi immédiatement des affres de l'exclusion du groupe surréaliste qui vient sanctionner cet honneur accepté.

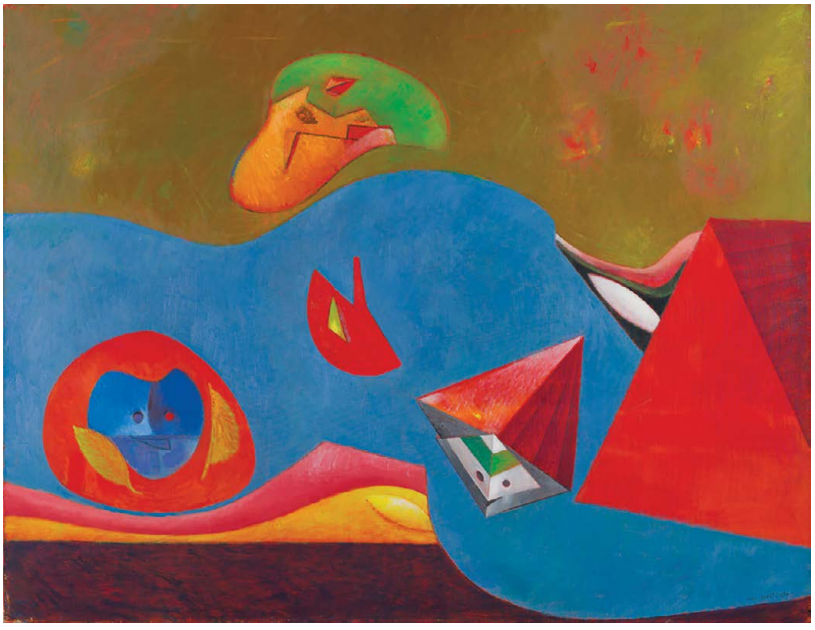
La quiétude retrouvée offre à Max Ernst l'occasion d'ouvrir un nouveau chapitre de son travail créatif entre inspirations inédites et regard neuf sur les thèmes passés. Plusieurs tableaux et séries inventorient, récapitulent, détournent et quelquefois mélangent formes, techniques, instruments et motif anciens.

La Coquille est une de ces œuvres où l'artiste se saisit du matériau du passé pour le sculpter d'une manière totalement inédite. Si son titre pourrait la rattacher au thème des *Fleurs-coquillages*, présent depuis les années 20, la composition s'inscrit plus largement dans la cosmogonie construite rêve après rêve par Ernst. Une figure primitive (qu'on retrouve presque à l'identique dans *Pendant que la terre dort* peint l'année suivante), se détache de l'onde noir originelle où flottent d'autres entités irisées. Douce et enfantine, simple comme la forme géométrique qui la

As he painted *La Coquille* in 1955, Max Ernst was undergoing a time of profound change. Two years before, with Dorotea Tanning, they had put an end to his long exile in America by returning to France and settling in Huismes, a small village in the Touraine region. It was a serene return for the painter who had just gone through the maelstrom of experiencing success later in life and obtaining the notoriety brought by his winning the Grand Prize for painting at the Venice Biennale in 1954, followed immediately by the tribulations of being excluded from the Surrealist group as punishment for having accepted this honour.

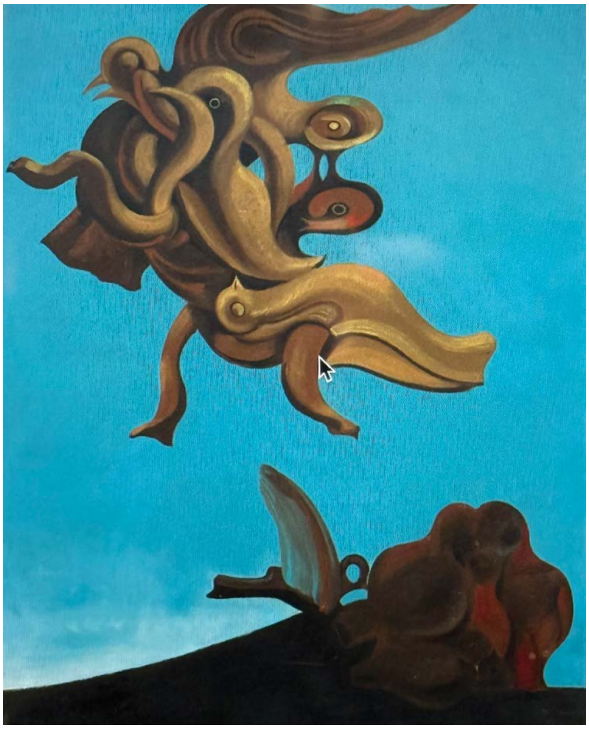
This newfound peace provided an opportunity for Max Ernst to write a new chapter in his creative work, combining unprecedented inspirations and a fresh view of past topics. Several of his works and series catalogue, summarise, divert, and sometimes mix shapes, techniques, instruments, and old motifs.

***La Coquille* is one of the works in which the artist used old material that he sculpted in a totally unprecedented fashion. Where the work's name could tie it to the theme of *Fleurs-Coquillages*, present since the 1920s, the composition is part of the broader theme of the cosmogony that Ernst designed**



© DR

Max Ernst, *Pendant que la terre dort*, 1956, huile sur toile - Fondation Basil & Elise Goulandris, Andros



© DR

Max Ernst, *Monument aux oiseaux*, 1927, huile sur toile - Musée Cantini, Marseille

surmonte, elle porte pourtant en elle l'infinie richesse d'un paysage.

Avec son bec esquissé, la forme convoque aussi immanquablement l'image de l'oiseau, totem essentiel, véritable alter ego poétique du peintre surréaliste. Cette *Coquille* renfermerait alors la possibilité d'une future éclosion qui pourrait très bien être celle d'un nouveau Loplop, Père supérieur des oiseaux, l'artiste revisitant son univers et ses identités à l'aune d'un nouveau paradigme.

La composition nous offre-t-elle à voir la naissance d'un monde ou est-elle plutôt la fugace vision d'un un paradis perdu ? Peut-être s'agit-il tout simplement des deux, l'évocation onirique d'une renaissance par l'art. Après l'apocalypse et l'exil, le peintre refuse la tabula rasa de l'abstraction expressionniste pour écrire les pages suivantes de son histoire naturelle, en forme de retour sensible aux sources du paysage surréaliste et de son bestiaire étrange mais familier.

dream after dream. A primitive figure (of which we see an almost identical copy in *Pendant que la Terre Dort,* painted the next year) stands out from the original black wave upon which other iridescent entities float. Soft and childlike, simple like the geometric shape that rises above it, it carries within it the infinite diversity of a landscape.

The form, with its sketched beak, also inevitably evokes a bird, the Surrealist painter's essential totem and veritable poetic alter ego. This *Coquille* would thus enclose the possibility of a future hatching that could very well be that of a new Loplop, Father Superior of the Birds, with the artist revisiting his universe and his identities in the light of a new paradigm.

Does this composition portray the birth of a world, or is it rather the fleeting vision of a paradise lost? Perhaps it is simply both. The dreamlike evocation of a revival through art. After the apocalypse and exile, the painter refused the fresh start offered by Expressionist Abstraction so that he could write the following pages of his natural history, in the shape of a sensitive return to the roots of Surrealist landscapes and their strange but familiar bestiary.

Francis Bacon
Untitled (Head of a woman - Lisa Sainsbury) , circa 1955-57

Provenant d'une prestigieuse collection européenne

❍ 222

Francis BACON

1909-1992

Untitled (Head of a woman - Lisa Sainsbury) – circa 1955-57

Huile sur toile
50,50 × 62 cm

Provenance :
Paul Danquah (acquis directement auprès de l'artiste circa 1958)
Collection particulière, Royaume-Uni (acquis en 2000)
Hirschl & Adler Galleries, New York
Pacific Heights Gallery, San Francisco
Collection particulière
Vente, Londres, Sotheby's, 12 octobre 2012, lot 31
Collection particulière
Vente, Paris, Sotheby's, 9 décembre 2015, lot 15
Acquis au cours de cette vente par l'actuel propriétaire

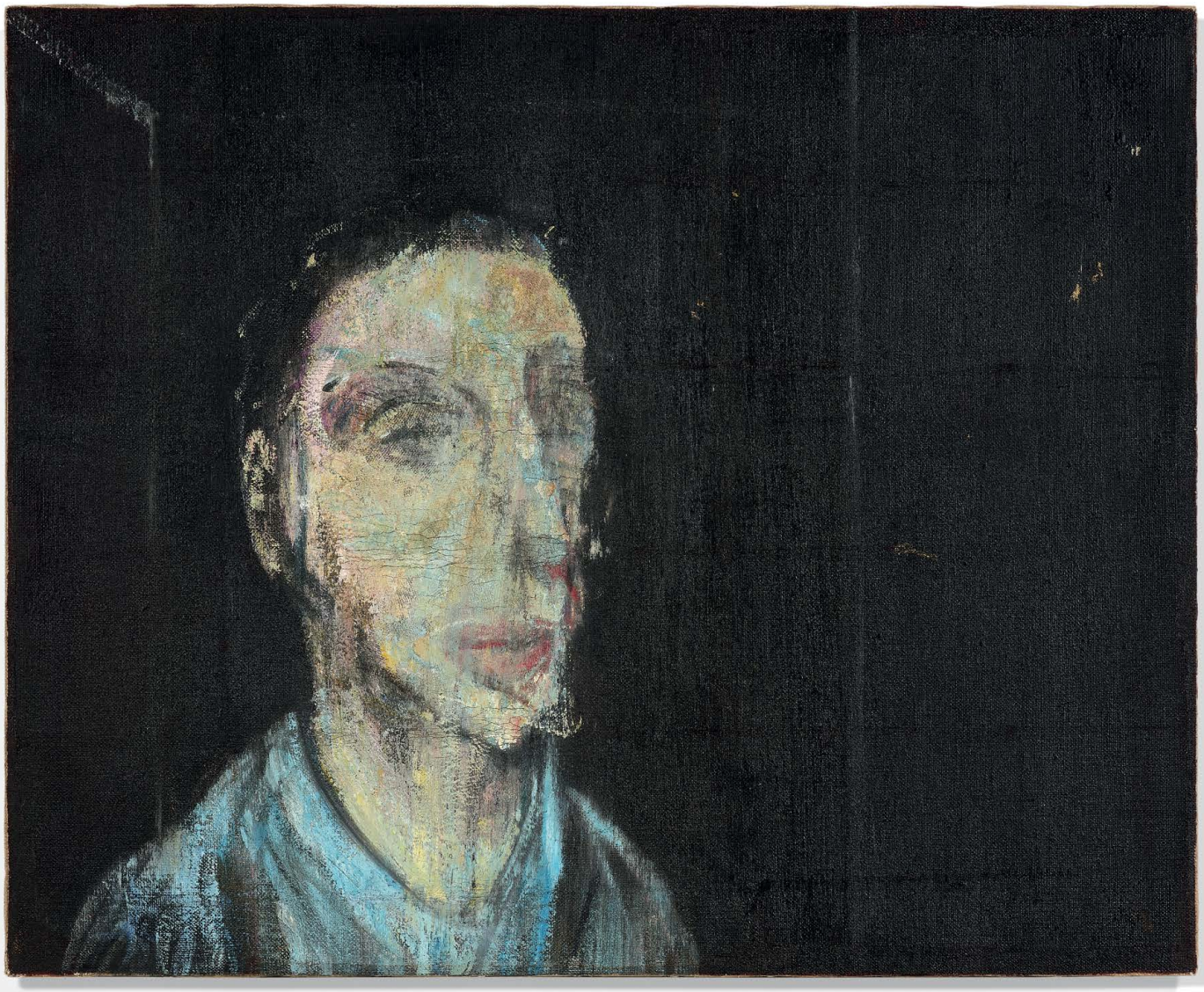
Exposition :
New York, Gagosian Gallery, *Isabel and Other Intimate Strangers: Portraits by Alberto Giacometti and Francis Bacon*, novembre-décembre 2008, reproduit en couleurs p.171

Oil on canvas; 19 7/8 × 24 3/8 in.

900 000 - 1 300 000 €

© Sainsbury Centre Collection

Lady Lisa Sainsbury chez elle en 1973



❍ 222

Francis BACON

1909-1992

Untitled (Head of a woman - Lisa Sainsbury) – circa 1955-57

© Sainsbury Centre Collection

Francis Bacon avec Sir Robert et Lady Sainsbury en 1971

« Nous vivons presque toujours derrière des voiles… Et je pense quelquefois, quand on dit que mes œuvres ont un aspect violent, que j'ai peut-être été de temps en temps capable d'écarter un ou deux de ces voiles », affirme Francis Bacon. L'artiste britannique, explore dans sa peinture les déformations qui surgissent dans la manière dont nous percevons les autres, s'inspirant notamment de l'imagerie photographique en noir et blanc pour interroger la réalité et ses apparences.

À ce titre, les années 1950 marquent un important tournant dans sa carrière, durant lesquelles il travaille le portrait afin de l'épurer et d'en retirer ses « voiles », comme mentionné précédemment. Face au miroir, Bacon se peint à de nombreuses reprises, décrivant ce geste comme une manière « d'observer l'œuvre de la mort ». L'artiste s'inspire davantage des maîtres anciens -Velázquez, Titien, Van Gogh ou Cézanne- que de ses contemporains.

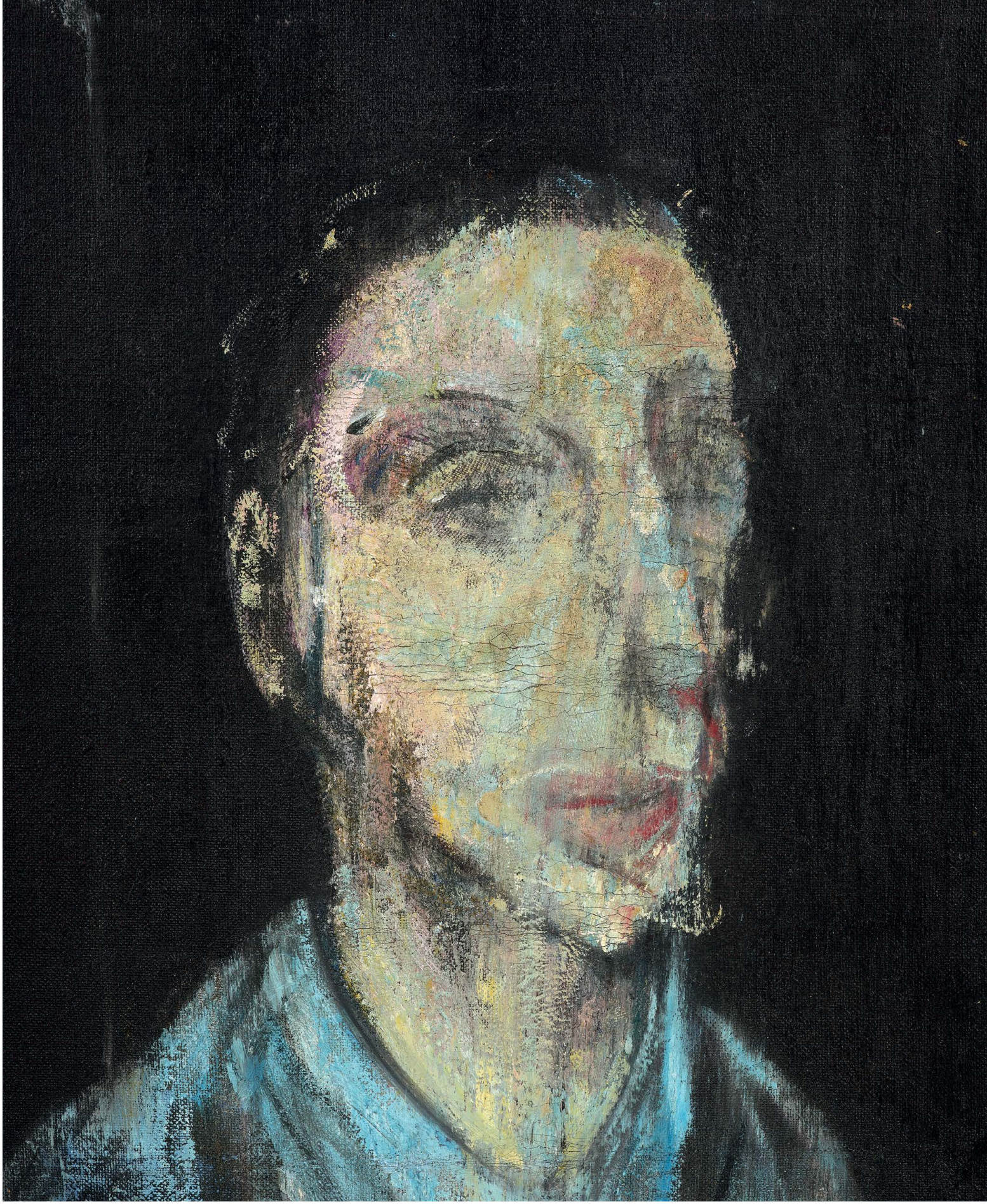
Il voue toutefois sa plus grande admiration aux portraits et aux autoportraits de Rembrandt, notamment dans la manière dont celui-ci représente le même modèle ou lui-même au fil du temps : les contours du visage changeant d'une image à l'autre, estompés dans des jeux d'ombres et de lumières. Bacon est fasciné par le pouvoir de l'art de représenter le passage du temps.

"We almost always live behind veils... And I sometimes think, when people say my works look violent, that perhaps I have, from time to time, managed to lift one or two of those veils", says Francis Bacon. The British artist explores in his paintings the distortions that arise in the way we perceive others, drawing in particular on black-and-white photographic imagery to question reality and its appearances.

In this respect, the 1950s mark a major turning point in his career, during which he works on portraiture with the aim of stripping it down and removing its "veils", as he puts it. Facing the mirror, Bacon paints himself repeatedly, describing this gesture as a way of "observing the work of death". His inspiration is drawn more from the Old Masters -Velázquez, Titian, Van Gogh or Cézanne- than from any of his contemporaries.

Yet his deepest admiration is reserved for Rembrandt's portraits and self-portraits, especially in the way the Dutch master depicts the same sitter, or himself, over time: the contours of the face shifting from one image to another, softened by plays of shadow and light. Bacon is fascinated by art's ability to convey the passage of time.

Executed at the very beginning of the lifelong investigation



❍ 222

Francis BACON

1909-1992

Untitled (Head of a woman - Lisa Sainsbury) – circa 1955-57

© Perry Ogden

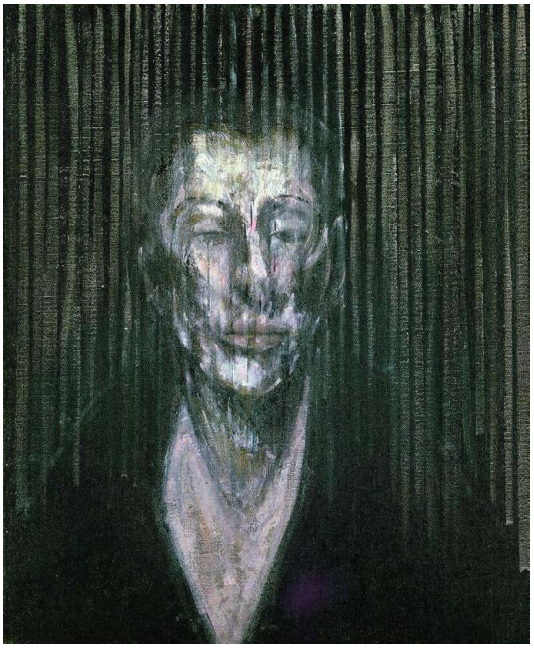
Atelier de Francis Bacon, 7 Reece Mews, South Kensington, Londres

Exécutée au tout début de cette recherche qu'il poursuivra toute sa vie – consistant à expliquer visuellement les variations de la condition humaine par la représentation picturale – *Untitled (Head of a woman – Lisa Sainsbury)* capture magnifiquement l'essence du modèle : Lady Lisa Sainsbury. Épouse de Sir Robert, Lisa (1912-2014) est une importante mécène des arts qui fonde, en 1978, avec son mari, le Sainsbury Centre for the Visual Arts à l'Université d'East Anglia à Norwich en Angleterre. Ce lieu accueille la majeure partie de leur collection. Les Sainsbury comptent parmi les premiers collectionneurs de l'œuvre de Bacon. Ils sont présentés à l'artiste dans les années 50, lors d'une soirée organisée par Erica Brausen de la Hanover Gallery. Lisa éprouve alors une profonde estime pour la pratique artistique de Bacon et leur collaboration débute avec la commande du portrait de son époux. Puis l'artiste réalise une série de huit portraits de Lisa entre 1955 et 1957, auxquels elle se prête par amitié. Il en détruira quatre d'entre eux. Sur les portraits qui ont survécu, trois se trouvent aujourd'hui au Sainsbury Centre for the Visual Arts et le dernier, présenté ici, est le seul tableau de Lisa conservé par l'artiste.

Cette œuvre se singularise d'emblée car elle dépeint un personnage féminin, et en effet Lisa est la première femme que l'artiste choisit de représenter. Cette œuvre témoigne non seulement du lien sincère entre l'artiste et son sujet et mais c'est aussi et surtout, pour l'artiste, un marqueur pour le genre du portrait. Bacon habite alors chez ses amis Paul Danquah et Peter Pollark à Londres. Le photographe britannique Cecil Beaton se remémore l'étroitesse de cet espace dans lequel Lisa Sainsbury vient poser pour Bacon : « Il était difficile de s'assoir

he would pursue -aiming to visually express the variations of the human condition through pictorial representation – *Untitled (Head of a Woman – Lisa Sainsbury)* magnificently captures the essence of its sitter: Lady Lisa Sainsbury. The wife of Sir Robert, Lisa (1912–2014) was a major patron of the arts who founded, with her husband in 1978, the Sainsbury Centre for the Visual Arts at the University of East Anglia in Norwich, England. This institution houses the majority of their collection. The Sainsburys were among the earliest collectors of Bacon's work. They were introduced to the artist in the 1950s at a gathering hosted by Erica Brausen of the Hanover Gallery. Lisa immediately developed a profound admiration for Bacon's artistic practice, and their collaboration began with the commission of her husband's portrait. The artist then produced a series of eight portraits of Lisa between 1955 and 1957, which she agreed to sit for out of friendship. Bacon would destroy four of them. Of those that survived, three are now housed at the Sainsbury Centre for the Visual Arts, and the last – the present work- is the only painting of Lisa the artist chose to keep.

This painting stands out immediately as it depicts a female figure, Lisa being the first woman Bacon chose to portray. It reflects not only the sincere bond between the artist and the sitter, but above all, marks an important milestone for Bacon within the genre of portraiture. At the time, Bacon was living with his friends Paul Danquah and Peter Pollark in London. British photographer Cecil Beaton recalls the cramped conditions in which Lisa sat for the artist: "It was difficult to sit

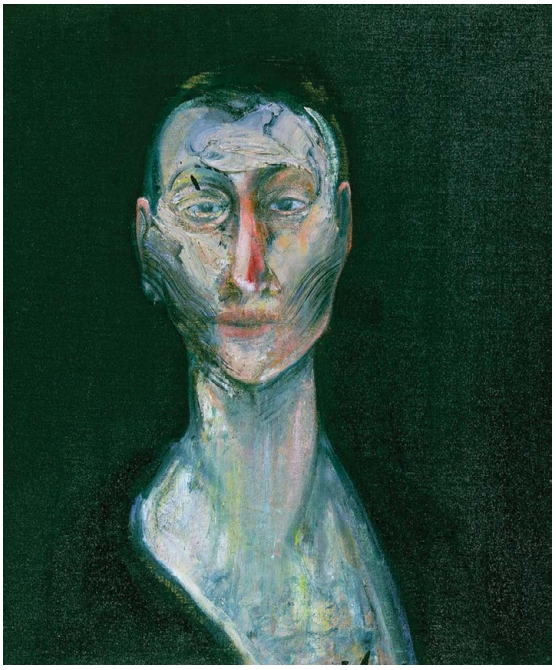


© Sainsbury Centre Collection

Francis Bacon, *Portrait of Lisa,* 1955

© Sainsbury Centre Collection

Francis Bacon, *Portrait of Lisa,* 1956



© Sainsbury Centre Collection

Francis Bacon, *Portrait of Lisa,* 1957

❍ 222

Francis BACON

1909-1992

Untitled (Head of a woman - Lisa Sainsbury) – circa 1955-57

© Musée de l'Ermitage, St Petersbourg

Rembrandt, *Portrait of an old woman*, 1654

dans cet endroit. Il y avait tant de choses au sol qu'il était quasiment impossible de se frayer un chemin jusqu'à la chaise sans être couvert de peinture. Bacon s'essuyait les mains sur les rideaux mais il y avait toujours des choses par terre – des tubes de peinture, de la documentation… ». Cela n'empêche pas Lisa de venir continuellement à l'atelier, posant et discutant pendant près d'une heure trente avec l'artiste. Plus tard, elle insiste sur le fait que tous ses portraits sont réalisés sans aucune des prises de vue photographiques que Bacon affectionne pourtant et qu'il a l'habitude de convoquer. Cette dimension très authentique est véritablement transcrite dans l'œuvre proposée ici, qui fait état d'un personnage de trois quarts sur fond noir. La place du sujet dans le fond et sa délimitation dans l'espace font à la fois écho aux bustes antiques et aux maîtres du passé que Bacon ne cesse d'admirer.

L'artiste voyait également dans le coup de pinceau de Rembrandt une grande liberté. À l'instar du traitement des chairs du visage dans *Portrait d'une femme âgée* (1654) du maître hollandais, avec ses touches épaisses de peinture blanche qui retiennent la lumière, Bacon modèle les traits de Lisa par couches successives. La manière dont il travaille les lèvres, charnues, une zone-clef dans les différents portraits peints par Bacon à cette époque, retranscrit ici la sérénité du modèle. Les touches de rose, mauve, jaune et bleu sur le visage ainsi que le bleu du vêtement, contrastent avec le noir du fond (hérité, lui aussi, de la peinture des Pays-Bas du XVII^{e} siècle) et magnifient la présence du personnage.

Pour Francis Bacon, comme pour Alberto Giacometti, l'étude, la copie et la réinterprétation des grands maîtres du passé ainsi que de la figure humaine constitue le centre de leur quête artistique. Tous deux

down in that place. There was so much on the floor that it was almost impossible to make one's way to the chair without being covered in paint. Bacon wiped his hands on the curtains, but there were always things on the floor – tubes of paint, documents…". None of this stopped Lisa from regularly coming to the studio, sitting and talking with the artist for nearly an hour and a half. She later insisted that all of her portraits were created without the photographic studies Bacon typically relied upon and frequently used. This deeply authentic dimension is fully conveyed in the present work, which shows the sitter in three-quarter view against a black background. The placement of the figure and her spatial isolation evoke both antique busts and the Old Masters Bacon so admired. The artist also perceived great freedom in Rembrandt's brushwork. Much like the handling of flesh in the Dutch master's *Portrait of an Old Woman* (1654), with its thick white strokes catching the light, Bacon models Lisa's features through successive layers. His treatment of the full lips, a key zone in Bacon's portraits of this period, conveys the model's serenity. The pink, mauve, yellow, and blue touches on her face, along with the blue garment, contrast with the black background (itself inherited from seventeenth-century Dutch painting), enhancing the sitter's presence.

For Francis Bacon, as for Alberto Giacometti, the study, copying, and reinterpretation of Old Masters, as well as the human figure, lie at the core of their artistic quest. Both artists explore the fragmented

© Fondation Giacometti, Paris

Alberto Giacometti, *Annette assise*, 1951-52

explorent le corps fragmenté et déformé et se consacrent, presque obsessionnellement, à la représentation de la personne humaine dans son individualité, à travers une multitude de portraits. Bien que se revendiquant « réalistes », ils poussent néanmoins, chacun à leur manière, l'abstraction de la figure humaine jusqu'à l'extrême.

Intéressés par le problème de la représentation bidimensionnelle et tridimensionnelle de l'espace, ils utilisent des structures en forme de cage. Dans *Untitled (Head of a woman - Lisa Sainsbury)* de Bacon tout comme dans Annette assise de l'artiste suisse, il s'agit d'isoler la figure dans son environnement. « Je réduis l'échelle de la toile en peignant dans ces rectangles qui concentrent l'image. Simplement pour mieux la voir », affirme Bacon. Ici, la présence humaine se trouve encagée au cœur d'un fond noir neutre délimité de façon linéaire et permettant au personnage de s'exprimer plus intensément. L'individualité humaine à travers la déformation et l'allongement du visage est particulièrement travaillée dans ce portrait.

Alors que nombre de portraits de Bacon sont marqués par des luttes émotionnelles intenses, une tension palpable et une représentation viscérale et impulsive, *Untitled (Head of a Woman - Lisa Sainsbury)* se distingue par son calme qui reflète autant la relation privilégiée entre l'artiste et son modèle que la capacité de Bacon à saisir l'esprit de l'être peint, en l'occurrence Lisa Sainsbury, qui lui apporta un soutien constant tout au long de sa carrière.

Cette œuvre s'affirme véritablement comme une peinture à caractère exceptionnel au sein du parcours de l'artiste et le dernier portrait de cette grande collectionneuse et mécène encore conservé en mains privées.

and distorted body and devote themselves, almost obsessively, to portraying the human being in its individuality, across a multitude of portraits. While both claimed to be "realists", each, in his own way, pushes the abstraction of the human figure to its furthest limits.

Interested in the problem of representing space in both two and three dimensions, they make use of cage-like structures. In Bacon's *Untitled (Head of a Woman – Lisa Sainsbury)*, as in Giacometti's Seated Annette, the aim is to isolate the figure within its environment. "I reduce the scale of the canvas by painting within these rectangles that concentrate the image. Simply to see it better", Bacon explains. Here, the human presence is enclosed within a neutral black background bounded by linear edges, allowing the figure to emerge with greater intensity. Human individuality, explored through the distortion and elongation of the face, is particularly emphasized in this portrait.

While many of Bacon's portraits are marked by intense emotional struggles, palpable tension and visceral, impulsive representation, *Untitled (Head of a Woman - Lisa Sainsbury)* stands out for its calmness, reflecting both the special relationship between the artist and his model and Bacon's ability to capture the spirit of his subject, in this case, Lisa Sainsbury, who provided him with constant support throughout his career.

This work truly stands out as an exceptional painting in the artist's career and is the last portrait of this great collector and patron still in private hands.

223

Andy WARHOL

1928-1987

Campbell's onion soup – 1986

Acrylique et sérigraphie sur toile
Signée et datée au dos «Andy Warhol, 86»
50,80 × 50,80 cm

Provenance :
Galerie Bernard Cats, Bruxelles
Acquis directement auprès de cette dernière par l'actuel propriétaire

Exposition :
Los Angeles, Michael Kohn Gallery, Warhol Campbell's Soup Boxes, décembre 1986, reproduit sous le n°84

Acrylic and silkscreen on canvas; signed and dated on the reverse on the overlap; 20 × 20 in.

130 000 - 180 000 €

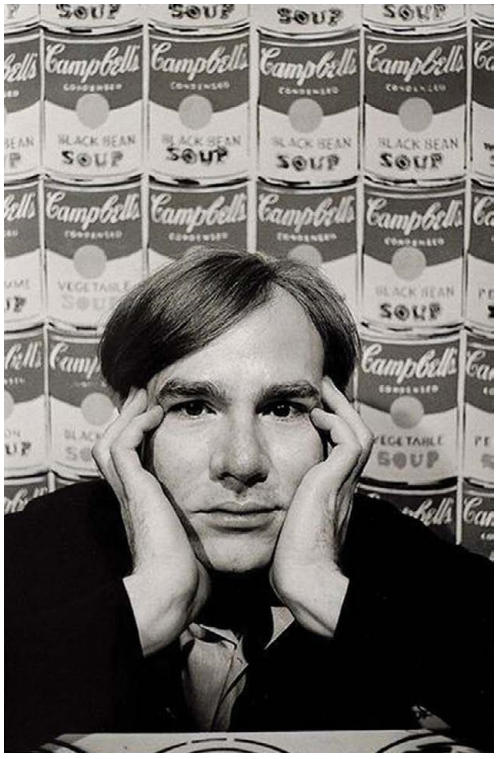
Campbell's
SOUP AND RECIPE MIX
Onion
FOR SOUP, DIPS AND RECIPES
2 POUCHES
EACH MAKES
20 OZ SOUP
NET WT.
2.62 OZ.
(74 2g)

223

Andy WARHOL

1928-1987

Campbell's onion soup – 1986



© Duane Michals

Andy Warhol à New York, 1962

La publicité imprimée et télévisée, la production industrielle et l'essor de la classe moyenne transforment l'Amérique d'après-guerre en une société avide de consommation de biens matériels, mais aussi d'art et de culture. Tandis que la peinture s'éloigne résolument du geste artistique propre à l'Expressionnisme Abstrait, Andy Warhol aborde le Pop Art en interrogeant avec lucidité la culture visuelle d'une société saturée d'images et mue par la consommation.

Issu du dessin publicitaire, Warhol porte un regard aiguisé sur le marketing et par extension sur l'emballage. Son langage artistique emprunte aux codes de la publicité : gros plans sur des détails, contrastes appuyés, silhouettes simplifiées et compositions sérielles d'une rigueur quasi standardisée.

À partir de 1962, Andy Warhol adopte la sérigraphie comme médium de prédilection, délaissant ses premières peintures tracées à la main. Cette technique lui permet d'assurer une homogénéité dans ses œuvres et d'atteindre le détachement qu'il recherche, une esthétique désensibilisée, propre à la reproduction automatisée.

Avec ce procédé, qui allait bientôt le rendre célèbre, il réalise une série sur toile inspirée des étiquettes d'expédition et de manutention figurant sur les cartons, où se répètent des mentions telles que *Fragile – Handle with Care, Open This End* ou *This Side Up.*

En quête d'un nouveau sujet, le regard d'Andy Warhol croise un jour par hasard les boîtes de soupe Campbell. À cette époque, les boîtes de soupe Campbell sont si omniprésentes qu'elles en deviennent invisibles, alignées sur les étagères de chaque épicerie et supermarché du pays. En choisissant de les peindre et de les exposer, l'artiste les arrache à leur banalité quotidienne pour les élever, sublimant la production et la consommation de masse à travers la reproduction mécanique. Ses premières représentations de boîtes de conserve de soupe Campbell marquent un tournant décisif dans sa carrière et lui apportent une notoriété immédiate.

Printed and television advertising, industrial production and the rise of the middle class transformed postwar America into a society eager to consume not only material goods but also art and culture. While painting was decisively moving away from the gestural focus of Abstract Expressionism, Andy Warhol approached Pop Art with a clear-eyed examination of the visual culture of a society saturated with images and driven by consumption.

Coming from a background in advertising design, Warhol developed a keen eye for marketing and, by extension, packaging. His artistic language borrows from advertising codes: close-ups on details, strong contrasts, simplified silhouettes and serial compositions of near-standardized precision.

From 1962 onward, Warhol adopted silkscreen printing as his preferred medium, moving away from his earlier hand-drawn paintings. This technique allowed him to maintain consistency across his works and achieve the detachment he sought, a desensitized aesthetic characteristic of automated reproduction. Using this method, which would soon make him famous, he produced a series of canvases inspired by shipping and handling labels found on boxes, repeating phrases such as *Fragile – Handle with Care, Open This End, and This Side Up.*

In search of a new subject, Andy Warhol's gaze happened to fall upon Campbell's soup cans. At that time, these cans were so ubiquitous in America that they had become virtually invisible, lined up on the shelves of every grocery store and supermarket across the country. By choosing to paint and exhibit them, the artist lifted them from their everyday banality, elevating them and sublimating mass production and consumption through mechanical reproduction. His first depictions of Campbell's soup cans marked a decisive turning point in his

Campbell's
SOUP AND RECIPE MIX

223

Andy WARHOL

1928-1987

Campbell's onion soup – 1986

© Bob Adelman

Andy Warhol au supermarché Gristede's, New York, 1962

En 1964, Warhol prolonge sa fascination pour les cartons d'emballage en créant ses fameuses boîtes *Brillo, Heinz, Campbell's* et *Cornflakes*.

L'artiste revisitera ensuite ce motif signature, déclinant sa célèbre *Campbell's Soup* sous forme de boîte, comme en témoigne l'œuvre présentée ici, *Campbell's Onion Soup,* datée de 1986.

Immédiatement reconnaissable et intemporelle, cette œuvre ne se distingue pas seulement par sa portée historique : elle incarne également l'apogée de la vision conceptuelle d'Andy Warhol, qui bouleversa à jamais le cours de l'art du XX^{e} siècle. Cette œuvre propose une réinterprétation vibrante, en multicouches, d'un des motifs les plus emblématiques de l'artiste. Exécutée dans la technique sérigraphique caractéristique de Warhol, la composition est animée de touches de jaune, rose, bleu, vert et noir qui rayonnent sur la toile. Ici, Warhol met en pratique la théorie de Marcel Duchamp selon laquelle les objets du quotidien peuvent être élevés au rang d'art du simple fait de choisir un objet, de le placer dans un contexte muséal (comme une galerie) et de le déclarer comme art, suffit à en faire une œuvre. Warhol en représentant cet objet sur toile et en l'exposant confère à ce produit de consommation une aura nouvelle par la puissance du geste artistique et la rigueur de la mise en scène.

Campbell's Soup revêt également une dimension plus intime pour l'artiste. Décrite par Warhol comme sa série favorite et, dans une certaine mesure, comme une réminiscence de son enfance, elle incarne aussi le lien profond et durable qu'il conserva toute sa vie avec sa mère : « Vous savez, quand j'étais petit, ma mère nous préparait toujours ce genre de soupe ». « Souvent, à l'heure du déjeuner, Maman m'ouvrait une

career, earning him immediate recognition. In 1964, Warhol extended his fascination with packaging by creating his famous *Brillo, Heinz, Campbell's* and *Cornflakes boxes*.

The artist would later revisit this signature motif, transforming his iconic *Campbell's Soup* into a box form, as exemplified by the present work, *Campbell's Onion Soup,* dated from 1986. Instantly recognizable and timeless, this work is significant not only for its historical impact but also as the pinnacle of Warhol's conceptual vision, which forever altered the trajectory of twentieth-century art.

The piece offers a vibrant, multi-layered reinterpretation of one of the artist's most emblematic motifs. Executed in Warhol's characteristic silkscreen technique, the composition is enlivened by touches of yellow, pink, blue, green and black radiating across the canvas. Here, Warhol puts into practice Marcel Duchamp's theory that everyday objects can be elevated to the status of art simply by choosing an object, placing it in a museum context (such as a gallery) and declaring it to be art, which is enough to make it a work of art. By depicting this object on canvas and exhibiting it, Warhol gives this consumer product a new aura through the power of artistic gesture and the rigour of the staging.

***Campbell's Soup* also carries a more personal significance for the artist. Described by Warhol as his favourite series, and in some sense a reminiscence of his childhood, it also embodies the deep and lasting bond he maintained with his mother: "You know, when I was little,**

© DR

Andy Warhol, *Campbell's Chicken Rice Soup*, 1986

© DR

Andy Warhol, *Campbell's Onion Mushroom Soup*, 1986

© DR

Andy Warhol, *Campbell's Onion Soup*, 1986

© DR

Andy Warhol, *Campbell's Chicken Noodle Soup*, 1986

boîte de Campbell's, parce que c'était tout ce que nous pouvions nous permettre, et j'adore ça encore aujourd'hui ». « J'avais l'habitude d'en boire [la soupe Campbell]. J'ai pris le même déjeuner tous les jours pendant vingt ans, je crois, toujours la même chose ». « Mais maintenant, elle n'est plus là, et parfois, quand je mange de la soupe, je Me souviens d'elle et j'ai l'impression qu'elle est à nouveau là avec moi ».

Cette œuvre apparaît ainsi comme l'expression ultime de la nostalgie de Warhol, tout en puisant son origine dans un esprit résolument commercial.

En 1964, l'artiste présente certaines de ces pièces lors de l'exposition *The American Supermarket* à la Galerie Paul Bianchini de New York. Cette exposition réunit des œuvres de Richard Artschwager, Jasper Johns (à qui Warhol offrit l'une de ses boîtes), Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist et Tom Wesselmann entre autres. Chacun des artistes y propose une création inspirée d'un produit typique des supermarchés américains. Réalisées en contreplaqué ou en plastique et de dimensions variables, ces objets sont détournés de leur fonction utilitaire pour devenir des œuvres d'art à part entière. Pour l'occasion, des sacs à provisions furent spécialement conçus, dont l'un par Warhol, orné d'une boîte de soupe à la tomate Campbell's.

Véritable prolongement de son motif le plus iconique, *Campbell's Onion Soup* incarne la quintessence de la démarche warholienne : élever l'objet de consommation de masse au rang d'œuvre d'art majeure.

my mother always used to feed us this kind of soup". "Many an afternoon at lunchtime Mom would open a can of Campbell's for me, because that's all we could afford, I love it to this day". "I used to drink it [Campbell's Soup]. I used to have the same lunch every day, for twenty years, I guess, the same thing over and over again". "But now she's gone, and sometimes when I have soup I remember her and I feel like she's right here with Me again".

In this way, the work represents the ultimate expression of Warhol's nostalgia, while simultaneously emerging from a decidedly commercial spirit.

In 1964, the artist presented some of these works at *The American Supermarket* exhibition at the Paul Bianchini Gallery in New York. This exhibition brought together works by Richard Artschwager, Jasper Johns (to whom Warhol gave one of his boxes), Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist and Tom Wesselmann, among others. Each of the artists presented a creation inspired by a typical American supermarket product. Made of plywood or plastic and varying in size, these objects were diverted from their utilitarian function to become works of art in their own right. For the occasion, special shopping bags were designed, including one by Warhol featuring an image of a Campbell's tomato soup can.

As a true continuation of his most iconic motif, *Campbell's Onion Soup* embodies the quintessence of Warhol's approach: elevating a mass-consumer object into a major work of art.

Tom Wesselmann
Great American Nude #91 , 1967

Provenant d'une prestigieuse
collection européenne

❍ 224

Tom WESSELMANN

1931-2004

Great American Nude #91 – 1967

Huile sur toile apprêtée au liquitex
Signée, datée et titrée au dos sur
le châssis «Great American Nude #91,
Wesselmann, 1967»
Porte au dos les étiquettes de
Hamiltons Gallery, Londres et de
Maxwell Davidson Gallery, New York
151,10 × 261,60 cm

Provenance :
Sidney Janis Gallery, New York
Steven Malinchoc, New York
Collection particulière, Europe
Vente, Londres, Sotheby's,
21 juin 2007, lot 25
À l'actuel propriétaire
par cessions successives

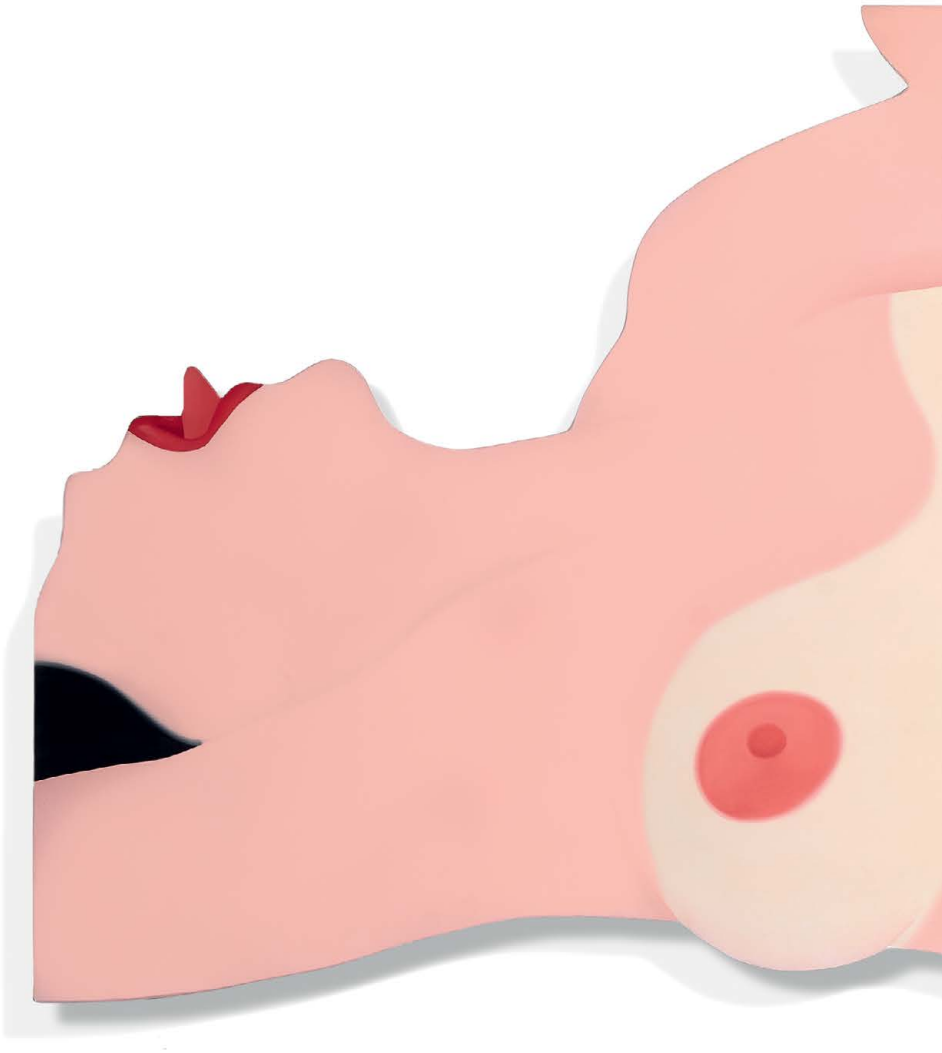
Bibliographie :
Avant Garde #5, New York, novembre 1968,
reproduit en couleurs
S. Stealingworth, *Tom Wesselmann,*
New York, 1980, reproduit en couleurs p.163
S. Hunter, *Tom Wesselmann,* New York,
1995, reproduit en couleurs sous
le n°55, p.67
B. Dijkstra, *Naked: the nude in America,*
Éditions Rizzoli, New York, 2010,
reproduit pp.412-413
S. Aquin, *Tom Wesselmann,* Éditions
Montreal Museum of Fine Arts, Montreal,
Quebec and Delmonico Books, New York,
2012, reproduit sous le n°48
S. Davidson, *Tom Wesselmann: The Great
American Nude*, Édition Gagosian Gallery,
New York, 2025, reproduit

Exposition :
New York, Sidney Janis Gallery,
*An Exhibition of New Work by Tom
Wesselmann*, février-mars 1968
Bâle, *Art Basel*, juin 1997

Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de l'Estate Tom Wesselmann.

***Oil paint on a liquitex primer on
canvas; signed, dated and titled on the
reverse on the stretcher, bears labels
from Hamiltons Gallery, London, and
Maxwell Davidson Gallery, New York, on
the reverse; 59 ½ × 103 in.***

1 000 000 - 1 500 000 €

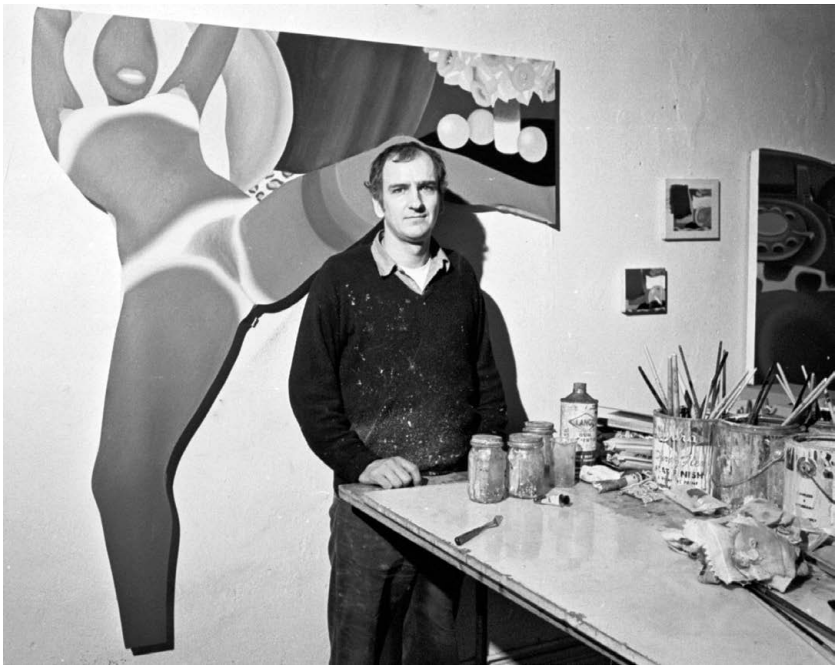


❍ 224

Tom WESSELMANN

1931-2004

Great American Nude #91 – 1967



© DR

Tom Wesselmann dans son atelier, mars 1969

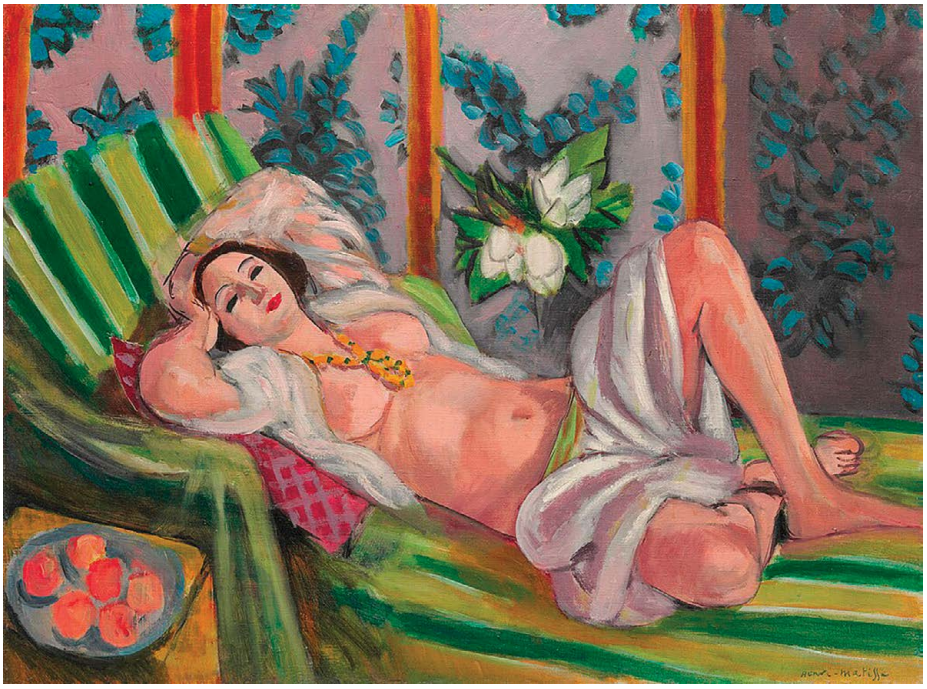
Lorsque Tom Wesselmann est interrogé par l'historien de l'art américain Sam Hunter dans le cadre de sa monographie consacrée à sa série *Great American Nude,* il affirme : « Je regardais les œuvres de Matisse et je trouvais qu'il avait réellement forcé le trait sur ses figures en voulant intervenir dans les compositions, donc je décidais d'y aller franc jeu, sans entourloupe ». En effet, si l'on peut comparer les œuvres issues de la série *Great American Nude* de Tom Wesselmann avec les papiers découpés de la série *Nus bleus* de Matisse – avant tout dans sa conception matissienne de la couleur et de la surface –, la dimension érotique de l'artiste américain se distingue d'emblée. Les lèvres rouges si caractéristiques de ses nus s'affirment ici et instillent une dimension légère dans la composition. L'odalisque de Matisse devient véritablement une icône pop. Ici, le personnage féminin complètement nu est allongé sur le dos, les jambes écartées dans une position lascive et suggestive dont les connotations sont amplifiées par les éléments de décor au sol, notamment le tapis aux teintes léopard et le bouquet de fleurs orangées. Les marques de bronzage accentuent les parties sexuelles et érogènes de la femme qui déploie une véritable iconographie iconoclaste mêlant profane et sacré sans frontière distincte.

Les premiers essais de la série *Great American Nude* constituent des collages de portraits de nus dans des intérieurs aux motifs matissiens sur petits formats. Déjà, Wesselmann introduit un élément disruptif par le choix du matériau comme le linoleum qui va à l'encontre de la recherche esthétique classique.

When Tom Wesselmann was interviewed by the American art historian Sam Hunter for his monography devoted to the *Great American Nude* series, he stated: "I was looking at Matisse's works and found that he had really exaggerated the treatment of his figures in order to intervene in the compositions, so I decided to go for it outright, without any trickery". Indeed, while one may compare the works from Wesselmann's *Great American Nude* series to Matisse's cut-outs from the *Blue Nudes* series, above all through Matisse's conception of colour and surface, the American artist's erotic dimension immediately sets him apart. The bright red lips so characteristic of his nudes assert themselves here, introducing a playful lightness into the composition. Matisse's Odalisque thus becomes a true Pop icon.

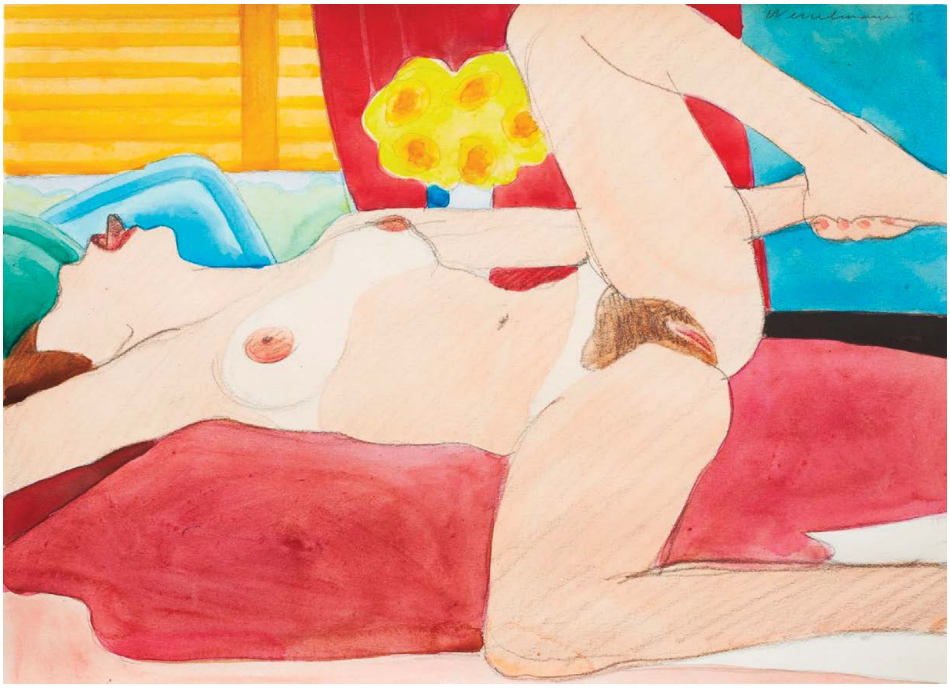
Here, the completely nude female figure is lying on her back, legs spread in a languid and suggestive position whose connotations are heightened by the decorative elements on the floor, notably the leopard-patterned rug and the bouquet of orange flowers. The tan lines accentuate the sexual and erogenous zones of the woman, who unfolds a truly iconoclastic iconography, blending the sacred and the profane without clear boundaries.

The early studies of the *Great American Nude* series consist of collages of nude portraits set in interiors featuring Matisse-like motifs on small formats. Even then, Wesselmann introduced a disruptive element through



© DR

Henri Matisse, *Odalisque aux magnolias*, 1923



© DR

Tom Wesselmann, *Drawing for Great American Nude #87*, 1966

❍ 224

Tom WESSELMANN

1931-2004

Great American Nude #91 – 1967

Très vite, l'artiste pop traduit ses idées sur des plus grands formats, agrandissant ses œuvres passées, comme ici dans *Great American Nude #91* (151 × 261,6 cm). Cette œuvre réalisée en 1967, à une époque où Wesselmann est au faîte de sa carrière, traduit la maîtrise parfaite du sujet par l'artiste américain qui utilise le liquitex afin d'obtenir une surface lisse et brillante dialoguant avec la dimension impersonnelle des publicités.

La femme de *Great American Nude #91* véhicule le stéréotype des media standardisés, la privant de son individualité et la résumant à un pur objet de désir. Ses formes et sa position suggèrent ce que la société désire voir incarner dans la représentation de la femme de la société de consommation. S'érigeant contre l'expressionnisme abstrait de ses contemporains, Wesselmann se fait artiste de son temps, à travers la mouvance Pop, et ose détourner les magazines populaires pour décrire la révolution sociale à l'œuvre. En érigeant un nouveau vocabulaire visuel alimenté par le quotidien et reprenant les codes commerciaux de l'image, il décrit l'impact des media sur la vie moderne. La femme sexualisée à outrance de *Great American Nude #91* évoque la commercialisation du sexe et ne laisse aucun doute sur le message que Wesselmann souhaite confronter. Se moquant ouvertement du « great American dream », l'artiste rétablit la lumière sur une réalité toute autre au-delà de l'hypocrisie et de la morale puritaine à l'ordre du jour.

his choice of materials -such as linoleum- that goes against conventional aesthetic research. Very quickly, the Pop artist translated his ideas into larger formats, enlarging his earlier works, as in *Great American Nude #91* (151 × 261.6 cm). This work, produced in 1967 at a time when Wesselmann was at the height of his career, demonstrates the American artist's complete command of his subject. Using Liquitex paint, he achieved a smooth and glossy surface that echoes the impersonal quality of advertising imagery.

The woman in *Great American Nude #91* embodies the stereotype of standardized media, stripped of individuality and reduced to a mere object of desire. Her form and posture suggest what society wishes to see embodied in its representations of the woman of the consumer age. Standing in opposition to the Abstract Expressionism of his contemporaries, Wesselmann positioned himself as an artist of his time through the Pop Art movement, boldly appropriating popular magazines to describe the social revolution then underway. By establishing a new visual vocabulary drawn from everyday life and borrowing the commercial codes of the image, he described the impact of the media on modern existence. The hyper-sexualized woman of *Great American Nude #91* evokes the commodification of sex, leaving no doubt about the message Wesselmann sought to confront. Openly mocking the "great American dream", the artist sheds light on an entirely different reality, one lying beyond the hypocrisy and puritan morality of the day.

225

Sam FRANCIS

1923-1994

Untitled diptych (SF79-050) – 1979

Acrylique sur papier marouflé
sur panneau (diptyque)
106,50 × 150 cm

Provenance :
Galerie Jean Fournier, Paris
Collection particulière, France,
circa 1980
Collection particulière, France
Acquis directement auprès de cette
dernière par l'actuel propriétaire
en 2015

Exposition :
Paris, Galerie Jean Fournier,
Sam Francis, octobre-novembre 1979
Paris, Galerie Diane de Polignac,
American Painters in Paris :
Francis, Frederick, Jenkins, Tobey,
janvier-mars 2015

Bibliographie :
Cette œuvre est incluse dans le Projet
de Catalogue Raisonné en ligne de la
Fondation Sam Francis.

Cette œuvre est enregistrée dans les
Archives de la Fondation Sam Francis
sous le n°SF79-050.

Acrylic on paper laid down on panel (diptych); 41 ¾ × 59 ⅛ in.

90 000 - 130 000 €

225

Sam FRANCIS

1923-1994

Untitled diptych (SF79-050) – 1979

L'art de Sam Francis se présente comme une véritable ode à la vie, un acte de survie par l'art, une forme de catharsis. Son parcours bascule en 1943, lorsqu'il s'engage comme aviateur dans l'armée américaine alors qu'il se destinait à la médecine. Un an plus tard, un grave accident d'avion met un terme à ses ambitions initiales et l'immobilise sur un lit d'hôpital pour deux longues années. C'est là, au cœur de la douleur et de cette épreuve, que naît sa vocation d'artiste qui donnera un sens à son existence.

Dès lors, l'artiste insuffle à son œuvre une incroyable énergie, perceptible tout au long de sa carrière. Sa ferveur et sa vitalité, sa créativité sur tous supports, traduisent une relation de symbiose entre le peintre et la surface picturale.

Dans *Untitled (SF79-050)* de 1979, cette intensité éclate littéralement.

Sur un fond blanc, constitué de deux feuilles de papier, un réseau de bandes obliques, peintes à l'acrylique bleu foncé, se croisent, se superposent et traversent un foisonnement de taches de couleurs jaune, vert, rouge, violet et bleu, évoquant des reflets sur l'eau. L'artiste part du constat « qu'un accroissement de la lumière provoque un accroissement de l'obscurité », et recourt alors à ces voiles de bandes pour atténuer l'éclat de la couleur.

Attiré par la pensée orientale zen, l'artiste explore ici le dialogue entre le vide et le plein. Il laisse volontairement des zones blanches ponctuées de points, de taches et de lignes, d'où la lumière jaillit.

« Ce qui est important dans [mes] peintures n'est pas ce qui est peint mais ce qui n'est pas peint. Le blanc est même plus important que le bleu. Le blanc est conscient, le bleu, inconscient », dira-t-il. Sam Francis relève ici le défi de peindre les contraires et offre, à travers les intervalles de blanc, un espace de méditation au spectateur.

Enfin, la structure linéaire, bien qu'ici altérée, n'est pas sans rappeler sa série des *Grid Paintings,* réalisée à la même époque. La transparence des lignes révèle un monde flottant, presque microscopique, où l'œil découvre des univers en suspension.

Malgré une gestualité picturale marquée par la profusion des mouvements qui animent ce diptyque, il en émane une impression de maîtrise et d'équilibre, tel un chaos organisé ou une constellation de cellules vivantes qui fait palpiter l'œuvre.

Habitées de taches, d'éclaboussures et de *drips* (coulures) qui semblent danser sur la surface picturale, les œuvres de Sam Francis oscillent entre Action Painting, Abstraction Lyrique, Color Field et Expressionnisme Abstrait, dont l'artiste nous propose ici une synthèse magistrale.

Mais au-delà de toute élaboration intellectuelle, l'artiste poursuit une quête plus essentielle : rendre visible, dans l'espace restreint de la toile ou de la feuille, le cosmique, en somme… atteindre l'universel.

Sam Francis's art stands as a true ode to life, an act of survival through art, a form of catharsis. His path took a decisive turn in 1943, when he enlisted as an aviator in the U.S. Army, despite an early intention to study medicine. A year later, a serious plane accident abruptly ended those ambitions and left him bedridden in a hospital for two long years. It was there, in the midst of pain and hardship, that his vocation as an artist was born, giving meaning to his existence.

From then on, the artist infused his work with incredible energy, one that would permeate his entire career. His fervour and vitality, his creativity across all media, express a profound symbiosis between the painter and the pictorial surface.

In *Untitled (SF79-050)* from 1979, this intensity literally bursts forth.

On a white background made up of two sheets of paper, a network of diagonal stripes painted in dark blue acrylic intersect, overlap and cross a profusion of yellow, green, red, purple and blue spots, evoking reflections on water. The artist starts from the observation that 'an increase in light causes an increase in darkness' and then uses these veils of stripes to attenuate the brightness of the colour.

Drawn to Zen philosophy, Francis here explores the dialogue between emptiness and fullness. He deliberately leaves white areas punctuated by dots, stains and lines, from which light seems to emerge. "What is important in [my] paintings is not what is painted, but what is not painted. White is even more important than blue. White is conscious, blue is unconscious", he once declared. In this way, Sam Francis rises to the challenge of painting opposites, offering, through the intervals of white, a space for meditation and contemplation.

The linear structure, though altered here, recalls his *Grid Paintings* series, created around the same period. The transparency of the lines reveals a floating, almost microscopic world, where the eye discovers suspended universes. Despite the exuberant gesture and profusion of movement that animate this diptych, the work emanates a sense of mastery and balance, a kind of organized chaos, or a constellation of living cells that make the composition pulse with life.

Filled with spots, splashes and drips that seem to dance across the pictorial surface, Sam Francis's works oscillate between Action Painting, Lyrical Abstraction, Color Field and Abstract Expressionism, of which the artist offers us a masterful synthesis here.

But beyond any intellectual elaboration, the artist pursues a more essential quest: to make the cosmic visible, in the limited space of the canvas or sheet of paper, in short… to attain the universal.

226

Georges MATHIEU

1921-2012

Clément d'Alexandrie – 1956

Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite
«Mathieu, 56»,
datée et titrée au dos sur le châssis
«Clément d'Alexandrie, 56»
90 × 146 cm

Provenance :
Galerie Rive Droite, Paris
Vente, Paris, Etude Rheims & Rheims,
19 juin 1962, lot 59
Collection particulière, France
À l'actuel propriétaire par descendance

Cette œuvre est référencée parmi
les œuvres authentiques dans
les Archives Jean-Marie Cusinberche
sur Georges Mathieu.

Une attestation des Archives Jean-Marie
Cusinberche sur Georges Mathieu sera
remise à l'acquéreur.

Oil on canvas; signed and dated
lower right, dated and titled
on the reverse on the stretcher;
35 7/16 × 57 7/8 in.

100 000 - 150 000 €

226

Georges MATHIEU

1921-2012

Clément d'Alexandrie – 1956

© DR

Georges Mathieu dans les années 50

Dès 1944-45, Georges Mathieu se tourne vers une peinture gestuelle et devient en France l'un des premiers opposants à l'abstraction géométrique. À partir de 1947, il promeut un art libre de toutes contraintes, qu'il nomme Abstraction Lyrique, dont il devient l'un des principaux défenseurs. Il en définit les quatre principes essentiels : la primauté de la vitesse d'exécution, l'absence de toute forme préexistante (pas de modèle), l'absence de préméditation (pas de brouillon) et la nécessité d'un état second de concentration.

L'artiste précise : « Je n'ai pas peint vite par manque de temps ou pour battre des records, mais simplement parce qu'il ne Me fallait pas plus de temps pour faire ce que j'avais à faire et qu'au contraire, un temps plus long ralentissant les gestes, introduisant des doutes, aurait porté atteinte à la pureté des traits, à la cruauté des formes, à l'unité de l'œuvre. »

Mathieu, qui peint en appliquant directement la peinture sortie du tube, invente le terme tubisme pour définir cette nouvelle technique. Il décide également de révéler au public son processus de création en peignant devant lui, comme il le fit pour le magazine *Life* en 1954 à propos du tableau *Les Capétiens partout !*.

L'inscription rapide sur la toile de signes abstraits, sans signification précise, devient l'une des marques de fabrique de Georges Mathieu, comme une seconde signature. Ce geste est d'ailleurs souvent rapproché de la calligraphie extrême-orientale, à laquelle son œuvre est associée dès la fin des années 1950. André Malraux le qualifie ainsi de « calligraphe occidental ».

L'œuvre *Clément d'Alexandrie,* datée de 1956, illustre parfaitement cette pensée et cette pratique artistique, dans toute leur énergie et leur intensité. Elle s'inscrit dans

As early as 1944–45, Georges Mathieu turned toward gestural painting and became one of the first opponents of geometric abstraction in France. Starting in 1947, he promoted an art free from all constraints, which he called Lyrical Abstraction, and of which he became one of the main proponents. He defined four essential principles of the movement: the primacy of speed in execution, no pre-existing form (no model), no premeditation (no sketch), and the necessity of an altered state of concentration. The artist clarified: "I did not paint quickly due to lack of time or to break records, but simply because I didn't need more time to do what I had to do. On the contrary, spending more time would have slowed my gestures, introduced doubt, and compromised the purity of the lines, the brutality of the forms, and the unity of the work".

The artist, who painted by applying the paint directly from the tube, coined the term *tubism* to define this new technique. He also chose to reveal his creative process to the public by painting in front of an audience, as he did for Life magazine in 1954 with the painting *Les Capétiens partout!*.

The rapid inscription of abstract signs on the canvas, devoid of any literal meaning, became one of Georges Mathieu's trademarks, almost a second signature. This approach resonates with East Asian calligraphy, with which his work was associated by the late 1950s. André Malraux even called him a "Western calligrapher".

The painting *Clément d'Alexandrie*, dated 1956, perfectly embodies this artistic vision and practice, brimming with energy and intensity. It belongs

une décennie faste, allant de 1948 à 1958, qui propulse Mathieu vers la notoriété internationale, jusqu'au Japon et aux États-Unis.

Sur un fond blanc se déploie un enchevêtrement de motifs noirs, rouges et blancs qui se chevauchent, s'entrelacent et se tordent dans un rythme improvisé irrésistible. Lignes, éclaboussures, coulures, cercles et courbes contrastent avec un tumulte de formes abstraites en empâtement. L'ensemble forme une explosion dense et vibrante au centre de la toile, dominée par un rouge vif qui capte immédiatement le regard.

En choisissant pour titre *Clément d'Alexandrie* — philosophe et théologien grec chrétien du IIe siècle, qui chercha à harmoniser la pensée grecque et le christianisme — Mathieu ancre sa peinture dans un récit historique et intellectuel, comme il le fait souvent à cette époque. Il écrit que « le goût pour la peinture d'Histoire ou plus simplement pour l'association de titres tirés de l'Histoire pour ses tableaux lui vint vers 1950 ». Il ne s'agit pas d'une représentation figurative du personnage, mais d'une évocation émotionnelle et spirituelle, traduite par la matière et le mouvement. Le titre agit comme une clé symbolique, incitant ici à une lecture plus mystique de l'œuvre.

Georges Mathieu compare son geste pictural spontané aux *jam* sessions du bebop, soulignant le caractère spectaculaire de son travail. Dans les années 1950, ses séances de peinture en public annoncent les happenings à venir, invitant le spectateur à participer à l'acte créatif. À l'instar de Jackson Pollock, il transforme, avec une virtuosité théâtrale, l'acte de peindre en une expérience visuelle captivante, faisant de *Clément d'Alexandrie* un exemple magistral de la peinture performative.

to a prolific decade (1948–1958) that propelled Mathieu to international fame, including in Japan and the United States.

On a white background unfolds a tangle of black, red, and white motifs that overlap, intertwine, and twist in an irresistible improvised rhythm. Lines, splashes, drips, circles, and curves contrast with a tumult of impasto abstract forms. The whole creates a dense and vibrant explosion at the center of the canvas, dominated by a vivid red that instantly captures the eye.

By titling the work *Clément d'Alexandrie*—referring to the 2nd-century Greek Christian philosopher and theologian who sought to harmonize Greek thought with Christianity—Mathieu anchors his painting in a historical and intellectual narrative, as he often did during this period. He wrote that "the taste for history painting, or simply for associating historical titles with my paintings, came around 1950." The painting does not depict the historical figure figuratively, but rather evokes him emotionally and spiritually through texture and movement. The title serves as a symbolic key, encouraging a more mystical interpretation of the work.

Georges Mathieu compared his spontaneous painterly gesture to bebop jam sessions, highlighting the theatrical nature of his work. In the 1950s, his public painting sessions anticipated the rise of happenings, inviting the viewer to participate in the creative act. Like Jackson Pollock, Mathieu transformed painting into a captivating visual experience with performative virtuosity, making *Clément d'Alexandrie* a masterful example of performative painting.

227

Pierre ALECHINSKY

La médiation – 1970

Acrylique sur papier marouflé sur toile
Signé en bas à droite «Alechinsky»,
contresigné, daté et titré au dos
«Alechinsky, 1970, La Médiation»
100 × 154 cm

Provenance :
Maurice Rheims, Paris, 1970
Galerie 1900-2000, Paris, 2006
Galerie Antoine Laurentin, Paris, 2009
Collection particulière, Paris
Vente, Paris, Sotheby's, 30 mai 2012,
lot 188
Galerie Jamar, Anvers
Acquis directement auprès
de cette dernière par
l'actuel propriétaire en 2013

Acrylic on paper laid down on canvas;
signed lower right, signed again,
dated and titled on the reverse;
39 3/8 × 60 5/8 in.

80 000 - 120 000 €

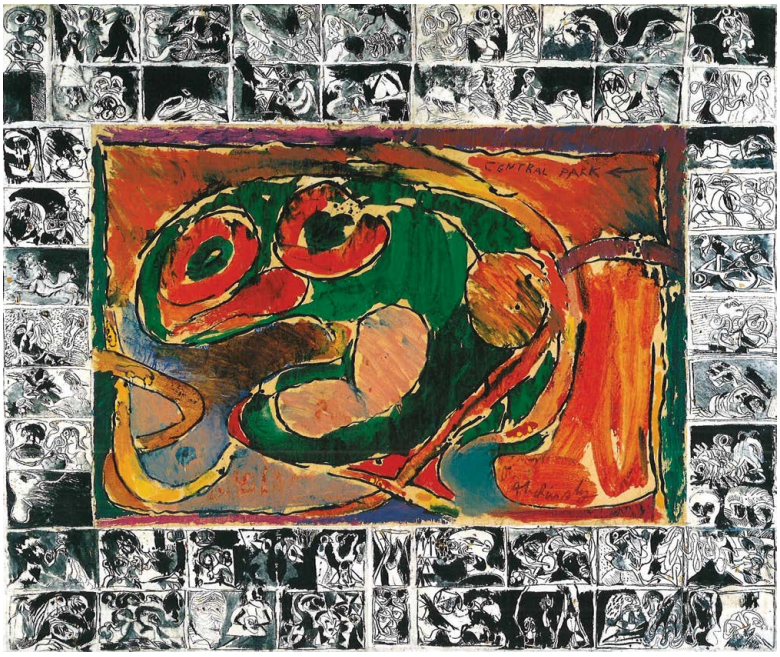
« Dans mon travail je ne m'impose qu'une seule chose qui est de ne jamais fermer les lignes. Et d'une certaine façon lorsque les lignes sont ouvertes et bien l'oeil circule… naturellement et quand l'oeil circule, l'imagination en découle… »

— Pierre Alechinsky

227

Pierre ALECHINSKY

La médiation – 1970



© DR

Pierre Alechinsky, *Central Park*, 1965

« Au fond, la peinture est peut-être le moyen le plus merveilleusement inadapté à notre époque : le minimum de moyens pour dire un maximum de choses, pour ne pas être distrait par la technique. Il ne faut pas que la technique prenne le dessus et que la technique parle en premier. De même, il Me semble intéressant de pouvoir raconter quelque chose dans une sorte de dénuement. C'est une façon de se préserver », confie l'artiste belge, naturalisé français, Pierre Alechinsky.

Dans l'œuvre intitulée *La médiation*, le peintre met en scène trois silhouettes représentées de plein pied, cernées de lignes bleues, occupant tout l'espace du tableau, sur un fond baigné d'un bleu plus foncé. Au centre, une figure dont les attributs et la teinte rosée laissent deviner une femme, s'interpose entre les deux autres personnages, tentant d'apaiser les tensions, conformément au titre de l'œuvre. L'artiste privilégie une palette dominée par les bleus, relevée, ici et là, par quelques touches de jaune, d'orange, de vert et de rose. Aucun autre élément n'apparaît dans la composition. Comme à son habitude, l'artiste encadre la scène d'un contour qui délimite clairement l'espace pictural.

Cette œuvre est une acrylique sur papier marouflée sur toile. Le choix de l'acrylique qui prévaut ici est une constante pour Alechinsky qui découvre la souplesse de ce medium en 1965. Initié par son ami et mentor – l'artiste américain d'origine chinoise Walasse Ting – à l'occasion d'un de ses multiples séjours à New York, il s'y adonnera complètement, séduit par la nouvelle liberté qu'il acquiert. Quant au papier, il occupe une place essentielle dans son œuvre, que l'artiste ne cesse d'explorer et de célébrer.

"In the end, painting may well be the most wonderfully ill-suited medium for our time: the minimum of means to say the maximum of things, without being distracted by technique. Technique must not take over, nor should it speak first. Likewise, I find it interesting to be able to tell something in a kind of bareness. It is a way of preserving oneself", confides the Belgian-born, naturalized French artist Pierre Alechinsky.

In the work entitled *La médiation*, the painter depicts three full-length figures, outlined in blue lines, filling the entire surface of the canvas against a background bathed in a deeper blue. In the centre, a figure, whose attributes and pinkish hue suggest a woman, stands between the other two characters, attempting to ease tensions, in keeping with the title of the work. The artist favours a palette dominated by shades of blue, enlivened here and there by touches of yellow, orange, green and pink. No other elements appear in the composition. As is his custom, Alechinsky frames the scene with a border that clearly defines the pictorial space.

This work is an acrylic on paper mounted on canvas. The choice of acrylic, which predominates here, is a constant in Alechinsky's practice, ever since he discovered the flexibility of this medium in 1965. Introduced to it by his friend and mentor, the Chinese-born American artist Walasse Ting, during one of his many stays in New York, he fully embraced it, captivated by the newfound freedom it offered him. As for paper, it occupies an essential

Alechinsky conservera, tout au long de sa carrière, l'esprit libre et expérimental du mouvement CoBrA, dont il fut un membre actif de 1949 jusqu'à sa dissolution en 1951. Enrichi par cette expérience artistique, il défend des idées fortes qui l'amènent à rejeter l'abstraction pure au profit d'une création spontanée et à porter une attention aigüe au monde, ce qu'atteste l'œuvre présentée ici.

En 1960, Alechinsky représente la Belgique à la 30e Biennale de Venise, affirmant ainsi sa place sur la scène artistique internationale, et en 1965, André Breton sélectionne sa toile *Central Park* pour la XIe Exposition Internationale du Surréalisme à Paris, qui marque un véritable tournant dans sa carrière.

Lorsqu'il réalise *La médiation* en 1970, son travail jouit d'une renommée mondiale et l'engouement du public ne faiblira pas, comme en témoignent les grandes rétrospectives que lui consacreront par la suite nombre d'institutions prestigieuses comme le MoMA de New York (1981), le Solomon R. Guggenheim Museum (1986), la Galerie Nationale du Jeu de Paume (1998), le Centre Georges Pompidou (2004)...

Par son style biomorphique, la vitalité de ses lignes organiques et sa palette éclatante, *La médiation* illustre à merveille l'approche pictural unique de l'artiste. L'art de Pierre Alechinsky ne dit pas, il suggère. Il interroge.

Throughout his career, Alechinsky remained faithful to the free and experimental spirit of the CoBrA movement, of which he was an active member from 1949 until its dissolution in 1951. Enriched by this formative experience, he defended bold ideas that led him to reject pure abstraction in favour of spontaneous creation and to pay particular attention to the world, as evidenced by the work presented here.

In 1960, Alechinsky represented Belgium at the 30th Venice Biennale, affirming his position on the international art scene. In 1965, André Breton selected his painting *Central Park* for the 11th International Surrealist Exhibition in Paris, a decisive turning point in his career.

When he created *La médiation* in 1970, his work already enjoyed worldwide recognition, and public enthusiasm for it would only grow, as shown by the major retrospectives subsequently devoted to him by prestigious institutions such as the Museum of Modern Art, New York (1981), the Solomon R. Guggenheim Museum (1986), the Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris (1998), the Centre Georges Pompidou (2004)...

With its biomorphic style, vibrant organic lines and dazzling colour palette, *La médiation* perfectly illustrates the artist's unique pictorial approach. Pierre Alechinsky's art does not state, it suggests. It questions.

228

Keith HARING

1958-1990

Sans titre – 1987

Acrylique, peinture aérosol
et marqueur sur toile
Signée, datée, titrée et située au dos
«K. Haring, Jun 24 1987, Knokke»
100 × 100 cm

Provenance :
Collection particulière, Belgique

Exposition :
Knokke-le-Zoute, Casino,
Keith Haring, juin-août 1987

Acrylic, spray paint and marker
on canvas; signed, dated and located
on the reverse on the overlap;
39 3/8 × 39 3/8 in.

150 000 - 250 000 €

228

Keith HARING

1958-1990

Sans titre – 1987

© DR

Roger Nellens et Keith Haring à Knokke en 1987

En 1987, Roger Nellens, artiste autodidacte, grand collectionneur et mécène belge, invite Keith Haring à exposer au Casino de Knokke-le-Zoute durant la haute saison. Il s'inscrit ainsi dans la continuité de son père, Gustave Nellens, qui avait déjà fait venir au Casino quelques-uns des plus grands noms de l'art moderne : Picasso en 1950, Matisse en 1952, Magritte en 1962 ou encore Miró en 1971. Après les succès retentissants des expositions de Niki de Saint Phalle en 1985 et de Jean Tinguely en 1986, Roger Nellens souhaite présenter au public belge de nouveaux talents et se tourne alors vers Keith Haring, figure majeure de la jeune génération d'artistes américains et représentant d'une forme d'expression libre, spontanée et murale.

À cette époque, Keith Haring jouit déjà d'une grande renommée, particulièrement en Europe et plus encore en Belgique, où il se rend régulièrement depuis 1982. Il expose occasionnellement à la galerie 121 d'Anvers, dirigée par Emmy Tob. Keith Haring apprécie la cité balnéaire de Knokke, où il dit se sentir « chez lui », comme en témoignent son journal et les nombreux séjours qu'il y effectue à partir de 1987 et jusqu'à la fin de sa vie en 1990.

Keith Haring arrive à Knokke sans aucune œuvre. Il réalise donc, entre mars et juin 1987, l'intégralité des pièces de l'exposition directement sur place, dans un atelier spécialement mis à sa disposition à proximité immédiate du Casino. En parallèle, Roger Nellens lui commande une fresque : en une seule journée, à l'aide de deux pots de peinture, l'un noir et l'autre rouge, Haring peint sur le conteneur du Channel Surf Club de Knokke une scène dynamique montrant des surfeurs affrontant les vagues, s'avançant vers une sorte de dieu marin prêt à les engloutir.

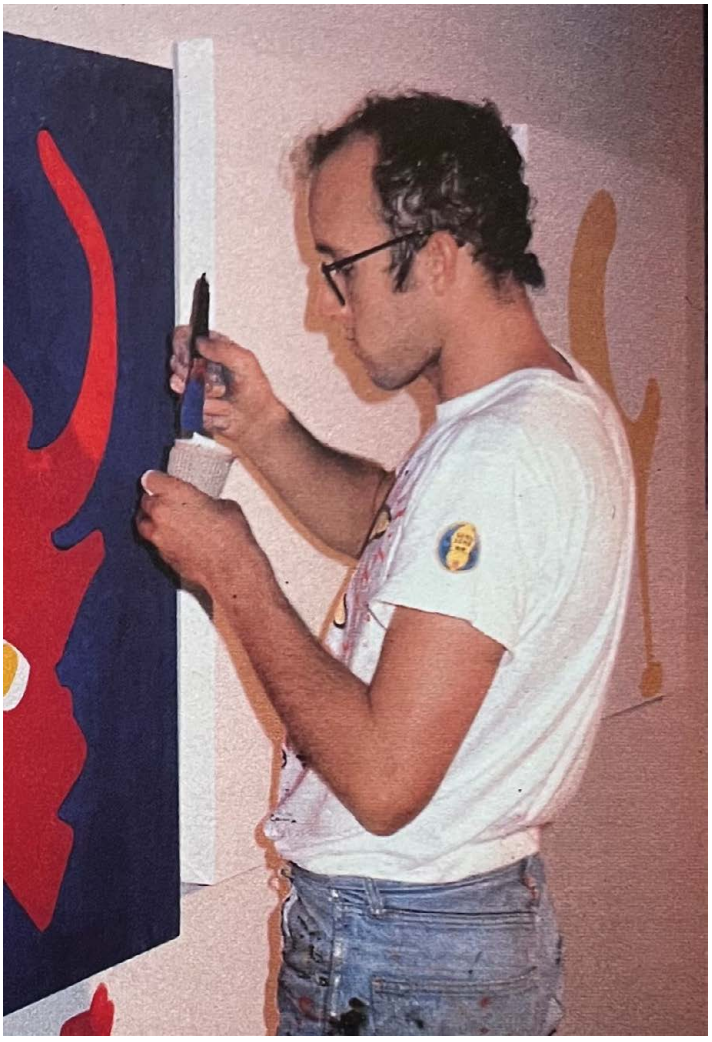
Initialement logé dans la maison de Roger et Monique Nellens, l'artiste préfère rapidement s'installer dans le *Dragon*, une maison-sculpture située dans les jardins de la villa. L'extérieur de cette habitation fantastique avait été conçu par Niki de Saint Phalle, tandis que sa structure et son intérieur avaient été réalisés et décorés par Jean Tinguely en 1973. Pensée à l'origine comme une maison de jeu pour le fils du couple Nellens, Xavier, elle devint par la suite une maison d'hôtes d'été, rarement occupée. Avec l'accord de Niki de Saint Phalle, Haring y peint l'escalier intérieur et sa rampe dans son style immédiatement reconnaissable. L'atmosphère magique des entrailles du *Dragon* l'envoûte et lui offre une échappée fantasmagorique, qui peut-être influença l'œuvre que nous présentons

In 1987, Roger Nellens, self-taught artist, major collector and Belgian patron, invited Keith Haring to exhibit at the Knokke-le-Zoute Casino during the high season. In doing so, he followed in the footsteps of his father, Gustave Nellens, who had already brought some of the greatest names in modern art to the Casino: Picasso in 1950, Matisse in 1952, Magritte in 1962 and Miró in 1971. After the resounding success of the Niki de Saint Phalle exhibition in 1985 and the Jean Tinguely exhibition in 1986, Roger Nellens sought to present new talents to the Belgian public and turned to Keith Haring, a major figure of the young generation of American artists and a representative of a free, spontaneous, mural form of expression.

At this time, Keith Haring already enjoyed great renown, particularly in Europe and especially in Belgium, where he had been traveling regularly since 1982. He occasionally exhibited at Gallery 121 in Antwerp, directed by Emmy Tob. Haring was fond of the seaside town of Knokke, where he said he felt "at home", as evidenced by his journals and the many stays he made there from 1987 until the end of his life in 1990.

Keith Haring arrived in Knokke without any works. Between March and June 1987, he therefore created the entire body of work for the exhibition directly on site, in a studio specially made available to him just steps from the Casino. At the same time, Roger Nellens commissioned a mural: in a single day, using two cans of paint, one black and one red, Haring painted on the container of the Knokke Channel Surf Club a dynamic scene showing surfers confronting the waves, advancing toward a sort of sea god ready to swallow them.

Initially housed in Roger and Monique Nellens's home, the artist quickly preferred to settle in the *Dragon*, a sculptural house located in the villa's gardens. The exterior of this fantastical dwelling had been designed by Niki de Saint Phalle, while its structure and interior were created and decorated by Jean Tinguely in 1973. Originally conceived as a playhouse for the Nellens' son, Xavier, it later became a little-used summer guesthouse. With Niki de Saint Phalle's approval, Haring painted the interior staircase and its banister in his immediately recognizable style. The magical atmosphere inside the *Dragon* captivated him and



© Juan Rivera

Keith Haring à Knokke travaillant simultanément sur le lot 228 (sur sa droite) et une autre œuvre en 1987

ici. L'artiste relate : « La lune était presque pleine la nuit dernière et dormir à l'intérieur du Dragon, chez les Nellens, était vraiment étrange... la lumière passait par tous les trous ronds des fenêtres... Dormir dans le dragon de Niki ressemblait de toute façon beaucoup à un rêve ».

L'exposition du Casino de Knokke se déroule du 29 juin au 30 août 1987.

L'œuvre proposée en vente, Sans titre, a été réalisée spécialement pour cette occasion.

Au centre de la composition, une large forme organique jaune, ambiguë et hybride, se déploie. Deux sphères rouge et bleu, animées et vibrantes, y sont rattachées par des liens osseux ou mécaniques. À l'intérieur de ces trois masses de couleurs primaires, on retrouve le lexique foisonnant de motifs propres à Haring : robots articulés, ordinateurs, figures mécanisées... L'artiste entretient en effet un rapport ambivalent à la technologie, y compris à la télévision. Dans son œuvre, machines, ordinateurs, robots ou engins spatiaux apparaissent souvent comme des forces susceptibles de contrôler l'humain. Dès 1978, Haring pense que les puces de silicium et les ordinateurs deviendront une forme de vie autonome, reléguant les êtres humains au rôle de serviteurs de la technologie plutôt que l'inverse.

L'esprit et le corps se mettent ici en mouvement dans une forme d'automatisme psychique. En dessinant rapidement, Haring empêche son esprit conscient de filtrer ses impulsions : son geste permet à ses pensées les plus profondes de prendre forme.

offered a phantasmagorical escape that may have influenced the work presented here. The artist wrote: "The moon was almost full last night and sleeping inside the Dragon, at the Nellens', was really strange... the light came through all the round holes in the windows... Sleeping in Niki's Dragon was in any case very much like a dream".

The Knokke Casino exhibition ran from June 29 to August 30, 1987.

The work offered for sale, Untitled, was created especially for this occasion.

At the centre of the composition, a large yellow organic form, ambiguous and hybrid, unfolds. Two animated, vibrating red and blue spheres are attached to it by bone-like or mechanical links. Inside these three masses of primary colours, we find Haring's abundant vocabulary of motifs: articulated robots, computers, mechanized figures... The artist indeed had an ambivalent relationship with technology, including television. In his work, machines, computers, robots and spacecraft often appear as forces capable of controlling humans. As early as 1978, Haring believed that chips and computers would become a form of autonomous life, relegating human beings to the role of servants of technology rather than the reverse.

Mind and body here are set in motion in a form of psychic automatism. By drawing quickly, Haring prevented his conscious

228

Keith HARING

1958-1990

Sans titre – 1987

© DR

Keith Haring, *Channel Surf Club*, 1986, Knokke-le-Zoute

Le fond de la toile, presque entièrement recouvert, est animé de coups de pinceau énergiques, tels des « hiéroglyphes » du street art.

Fidèle à son langage artistique, Haring explore simultanément deux registres esthétiques : la qualité picturale du médium et la syntaxe graphique d'une typographie visuelle inspirée des pictogrammes, idéogrammes, hiéroglyphes et autres symboles chinois, égyptiens ou aztèques. Cette œuvre témoigne également de l'importance du dessin animé et de la bande dessinée pour Haring, envisagés comme un langage populaire universel. Elle révèle ses préoccupations artistiques, exprimées dans une forme adaptée au paysage post-industriel de l'Amérique des années 80.

La présente œuvre atteste également de l'influence grandissante de l'histoire de l'art européen sur le style de Haring à cette période. *Sans titre* pourrait être qualifiée de « mondrianesque » par son recours aux couleurs primaires, ou encore évoquer la forme molle du *Sommeil* (1937) de Dalí. Pierre Alechinsky compte parmi les premières influences majeures de l'artiste. Lorsque Haring découvre la rétrospective du peintre belge au Carnegie Museum of Art en 1981, il déclare : « [C'est] la première fois que je voyais quelqu'un de plus âgé et de plus établi faire quelque chose d'approximativement similaire à mes petits dessins abstraits ». Il ne fait guère de doute que la figure d'Alechinsky l'accompagne durant son séjour à Knokke. Le dynamisme tourbillonnant du style d'Alechinsky constitue un précédent évident à cette œuvre, dont certains motifs sont animés d'un pinceau résolument « CoBrA ».

En observant cette œuvre, on perçoit la volonté de Haring d'inscrire sa création dans un dialogue avec les grands artistes qui l'ont précédé. Dans le contexte de la crise du sida, qui avait déjà emporté nombre de ses amis et proches, cette ambition historique prend une résonance particulièrement émouvante.

Sans titre s'impose comme une œuvre majeure et fascinante des dernières années de l'artiste, une démonstration exubérante de l'évolution de son style et une affirmation audacieuse de son univers visuel. Le marchand américain Jeffrey Deitch résume : « Keith [Haring] fait partie de ces artistes exceptionnels qui élargissent la définition de l'art, de ce qu'un artiste peut faire, de ce qu'est l'art. [...] Il a ramené l'art dans l'univers des jeunes en inventant un vocabulaire qu'ils peuvent utiliser ».

mind from filtering his impulses: his gesture allowed his deepest thoughts to take shape. The background of the canvas, almost entirely covered, is animated by energetic brushstrokes, like "hieroglyphs" of street art.

True to his artistic language, Haring simultaneously explored two aesthetic registers: the painterly quality of the medium and the graphic syntax of a visual typography inspired by pictograms, ideograms, hieroglyphs and other Chinese, Maya, Egyptian or Aztec symbols. This work also testifies to the importance of cartoons and comic strips for Haring, which he considered a universal popular language. It reveals his artistic concerns, expressed in a form adapted to the post-industrial landscape of 1980s America.

The present work also attests to the growing influence of European art history on Haring's style during this period. *Untitled* could be described as "Mondrianesque" in its use of primary colours, or it might evoke the soft form of Dalí's *The Sleep* (1937). Pierre Alechinsky was among the first major influences on the artist. When Haring saw the Belgian painter's retrospective at the Carnegie Museum of Art in 1981, he said: "[It was] the first time I saw someone older and more established doing something roughly similar to my little abstract drawings". There is little doubt that Alechinsky's influence accompanied him during his stay in Knokke. The swirling dynamism of Alechinsky's style is an obvious precursor to this work, whose motifs are animated with a resolutely "CoBrA" brush.

When observing this work, one perceives Haring's desire to place his creation in dialogue with the great artists who preceded him. In the context of the AIDS crisis, which had already taken many of his friends and loved ones, this historical ambition takes on a particularly moving resonance.

***Untitled* stands as a major and fascinating work from the artist's final years, an exuberant demonstration of the evolution of his style and a bold affirmation of his visual universe. American dealer Jeffrey Deitch sums it up: "Keith [Haring] is one of those exceptional artists who expand the definition of art, of what an artist can do, of what art is. [...] He brought art back into the universe of young people by inventing a vocabulary they could use".**

ARTCURIAL

Oscar DOMINGUEZ (1906-1957)
Composition aux deux nus - 1881
Huile sur toile
Signée et datée en bas à droite « Dominguez /15-8-56 »
81 × 100 cm

Estimation : 60 000 - 80 000 €

IMPRESSIONNISTE & MODERNE

Vente du jour

Vente aux enchères :

Mardi 9 décembre 2025 - 14h

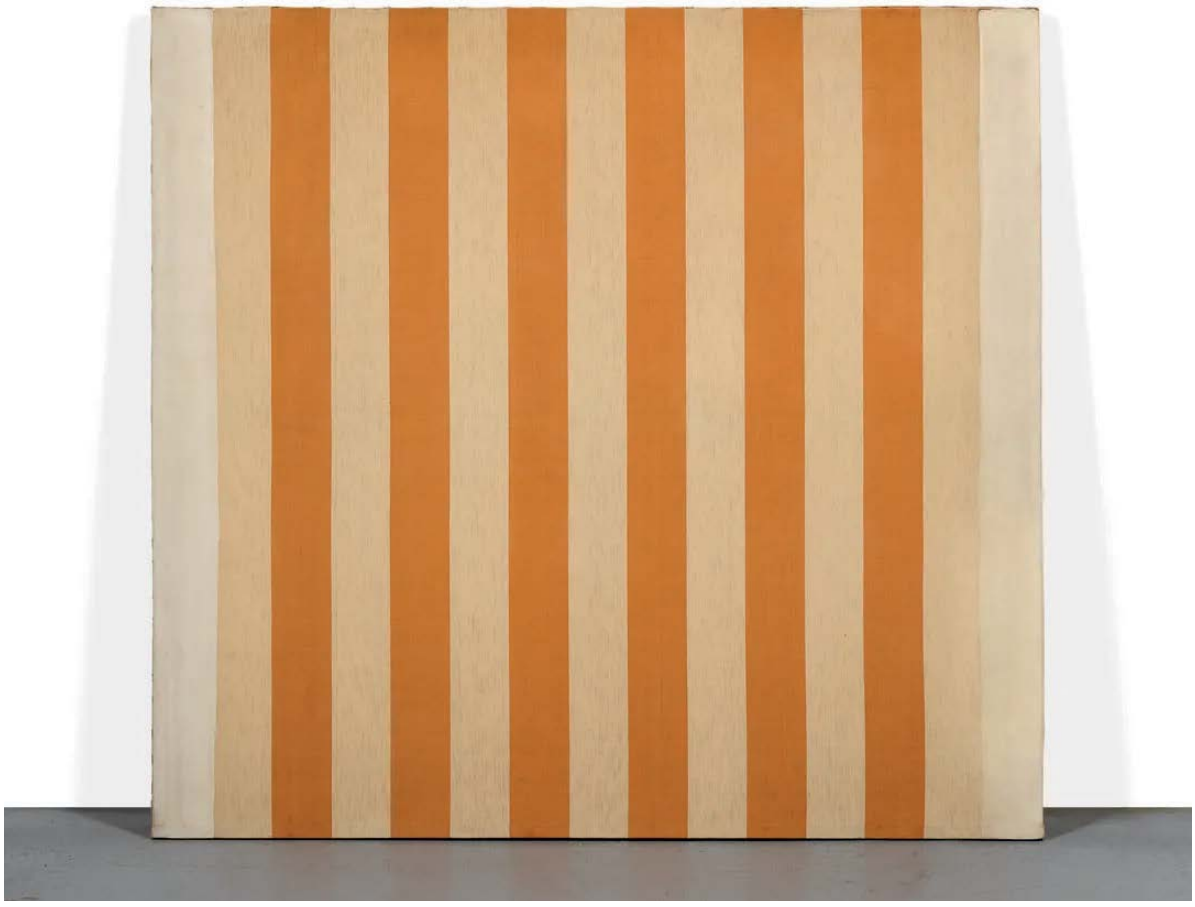
7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

Contact :

Elodie Landais
+33 (0)1 42 99 20 84
elandais@artcurial.com

www.artcurial.com

ARTCURIAL



Daniel BUREN (Né en 1938)
Peinture acrylique blanche
sur tissu rayé blanc et orange - 1967
Acrylique sur tissu
121 × 131,50 cm

Estimation sur demande

POST-WAR & CONTEMPORAIN

Vente du jour

Ventes aux enchères :

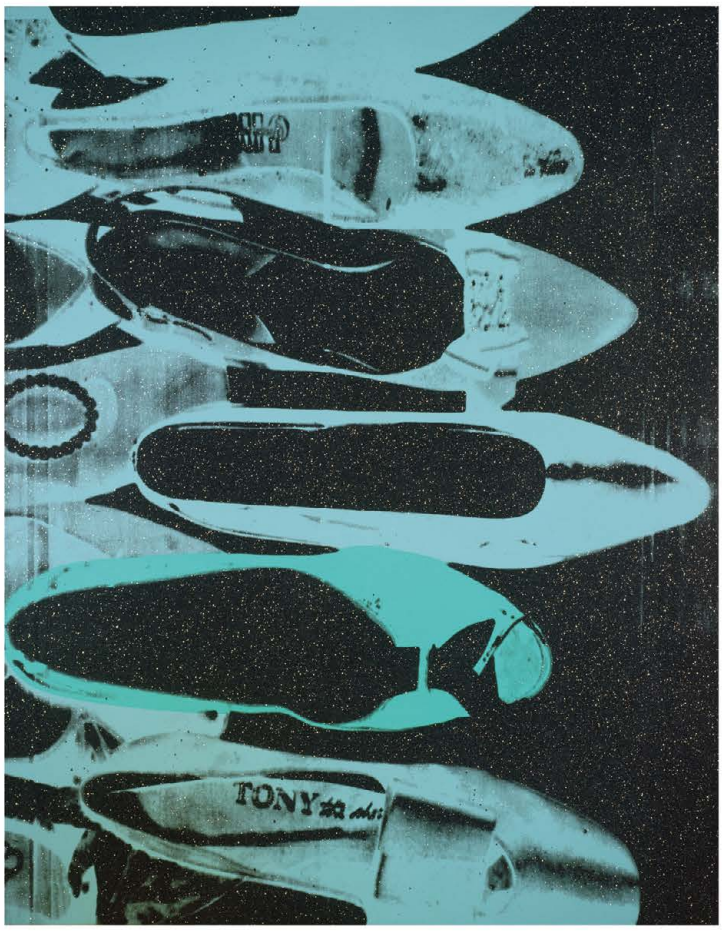
Mercredi 10 décembre 2025 - 14h

7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

Contact :

Beatrice Fantuzzi
+33 (0)1 42 99 20 34
bfantuzzi@artcurial.com

www.artcurial.com



THE ANDY WARHOL CATALOGUE RAISONNÉ

Call for Works

Volume 7 of The Andy Warhol Catalogue Raisonné: Paintings late 1979–1981 is now in preparation, launching the documentation of Warhol's work of the 1980s.

Owners of paintings, sculptures, and drawings are invited to contact the Andy Warhol Catalogue Raisonné. Send us an email at **catalogue@warholfoundation.org**, or submit an owner questionnaire on our website, https://warholfoundation.org/warhol/catalogue-raisonne/owner-questionnaire/. Your information is confidential. Please note that submitting information about your work does not guarantee that it will be included in the Catalogue Raisonné.

Images: *Diamond Dust Shoes*, 1980. Courtesy of The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., NY.

ARTCURIAL

Eva JOSPIN (Née en 1975)
Forêt - 2011
Carton découpé dans
un emboitage en bois
Signé et daté au dos
40 × 35,5 × 12 cm

Estimation : 8 000 - 12 000 €

TWENTY ONE CONTEMPORARY

Vente aux enchères :

Mercredi 10 décembre 2025 - 16h30

7 rond-point
des Champs-Élysées Marcel Dassault
75008 Paris

Contact :

Arnaud Oliveux
+33 (0)1 42 99 16 28
aoliveux@artcurial.com

www.artcurial.com

CONDITIONS GÉNÉRALES D'ACHAT AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

ARTCURIAL SAS

Artcurial SAS est un opérateur de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques régie par les articles L 321-4 et suivant du Code de commerce. En cette qualité Artcurial SAS agit comme mandataire du vendeur qui contracte avec l'acquéreur. Les rapports entre Artcurial SAS et l'acquéreur sont soumis aux présentes conditions générales d'achat qui pourront être amendées par des avis écrits ou oraux avant la vente et qui seront mentionnés au procès-verbal de vente.

En tant qu'opérateur de ventes volontaires, ARTCURIAL SAS est assujetti aux obligations listées aux articles L.561-2 14° et suivants du Code Monétaire et Financier relatifs à la lutte contre le blanchiment d'argent et le financement du terrorisme.

1. LE BIEN MIS EN VENTE

a) Les acquéreurs potentiels sont invités à examiner les biens pouvant les intéresser avant la vente aux enchères, et notamment pendant les expositions. Artcurial SAS se tient à la disposition des acquéreurs potentiels pour leur fournir des rapports sur l'état des lots.

b) Les descriptions des lots résultant du catalogue, des rapports, des étiquettes et des indications ou annonces verbales ne sont que l'expression par Artcurial SAS de sa perception du lot, mais ne sauraient constituer la preuve d'un fait.

c) Les indications données par Artcurial SAS sur l'existence d'une restauration, d'un accident ou d'un incident affectant le lot, sont exprimées pour faciliter son inspection par l'acquéreur potentiel et restent soumises à son appréciation personnelle ou à celle de son expert.
L'absence d'indication d'une restauration d'un accident ou d'un incident dans le catalogue, les rapports, les étiquettes ou verbalement, n'implique nullement qu'un bien soit exempt de tout défaut présent, passé ou réparé. Inversement la mention de quelques défauts n'implique pas l'absence de tout autres défauts.

d) Les estimations sont fournies à titre purement indicatif et elles ne peuvent être considérées comme impliquant la certitude que le bien sera vendu au prix estimé ou même à l'intérieur de la fourchette d'estimations. Les estimations ne sauraient constituer une quelconque garantie.
Les estimations peuvent être fournies en plusieurs monnaies; les conversions peuvent à cette occasion être arrondies différemment des arrondissements légaux.

e) Les biens d'occasion (tout ce qui n'est pas neuf) ne bénéficient pas de la garantie légale de conformité conformément à l'article L 217-2 du Code de la consommation.

2. LA VENTE

a) En vue d'une bonne organisation des ventes, les acquéreurs potentiels sont invités à se faire connaître auprès d'Artcurial SAS, avant la vente, afin de permettre l'enregistrement de leurs données personnelles. Artcurial SAS se réserve le droit de demander à tout acquéreur potentiel de justifier de son identité ainsi que de ses références bancaires et d'effectuer un déposit. Artcurial SAS se réserve d'interdire l'accès à la salle de vente de tout acquéreur potentiel pour justes motifs.
Une enchère est acceptée au regard des informations transmises par l'encherisseur avant la vente. En conséquence, aucune modification du nom de l'adjudicataire ne pourra intervenir après la vente.

b) Toute personne qui se porte enchérisseur s'engage à régler personnellement et immédiatement le prix d'adjudication augmenté des frais à la charge de l'acquéreur et de tous impôts ou taxes qui pourraient être exigibles.Tout enchérisseur est censé agir pour son propre compte sauf dénonciation préalable de sa qualité de mandataire pour le compte d'un tiers, acceptée par Artcurial SAS.

c) Le mode normal pour enchérir consiste à être présent dans la salle de vente. Toutefois Artcurial SAS pourra accepter gracieusement de recevoir des enchères par téléphone d'un acquéreur potentiel qui se sera manifesté avant la vente.
Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité notamment si la liaison téléphonique n'est pas établie, est établie tardivement, ou en cas d'erreur ou d'omissions relatives à la réception des enchères par téléphone.
À toutes fins utiles, Artcurial SAS se réserve le droit d'enregistrer les communications téléphoniques durant la vente. Les enregistrements seront conservés jusqu'au règlement du prix, sauf contestation.

d) Artcurial SAS pourra accepter gracieusement d'exécuter des ordres d'enchérir qui lui auront été transmis avant la vente, pour lesquels elle se réserve le droit de demander un déposit de garantie et qu'elle aura acceptés. Si le lot n'est pas adjugé à cet enchérisseur, le déposit de garantie sera renvoyé sous 72h.
Si Artcurial SAS reçoit plusieurs ordres pour des montants d'enchères identiques, c'est l'ordre le plus ancien qui sera préféré. Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité notamment en cas d'erreur ou d'omission d'exécution de l'ordre écrit.

e) Dans l'hypothèse où un prix de réserve aurait été stipulé par le vendeur, Artcurial SAS se réserve le droit de porter des enchères pour le compte du vendeur jusqu'à ce que le prix de réserve soit atteint.En revanche le vendeur n'est pas autorisé à porter lui-même des enchères directement ou par le biais d'un mandataire.Le prix de réserve ne pourra pas dépasser l'estimation basse figurant dans le catalogue ou modifié publiquement avant la vente.

f) Artcurial SAS dirigera la vente de façon discrétionnaire, en veillant à la liberté des enchères et à l'égalité entre l'ensemble des enchérisseurs, tout en respectant les usages établis.Artcurial SAS se réserve de refuser toute enchère, d'organiser les enchères de la façon la plus appropriée, de déplacer certains lots lors de la vente, de retirer tout lot de la vente, de réunir ou de séparer des lots.En cas de contestation Artcurial SAS se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

g) Sous réserve de la décision de la personne dirigeant la vente pour Artcurial SAS, l'adjudicataire sera la personne qui aura porté l'enchère la plus élevée pourvu qu'elle soit égale ou supérieure au prix de réserve, éventuellement stipulé.
Le coup de marteau matérialisera la fin des enchères et le prononcé du mot «adjugé» ou tout autre équivalent entraînera la formation du contrat de vente entre le vendeur et le dernier enchérisseur retenu. L'adjudicataire ne pourra obtenir la livraison du lot qu'après règlement de l'intégralité du prix. en cas de remise d'un chèque ordinaire, seul l'encaissement du chèque vaudra règlement. Artcurial SAS se réserve le droit de ne délivrer le lot qu'après encaissement du chèque. Le lot non adjugé pourra être vendu après la vente dans les conditions de la loi sous réserve que son prix soit d'au moins 1.500 euros.

h) Pour faciliter les calculs des acquéreurs potentiels, Artcurial SAS pourra être conduit à utiliser à titre indicatif un système de conversion de devises. Néanmoins les enchères ne pourront être portées en devises, et les erreurs de conversion ne pourront engager la responsabilité de Artcurial SAS.

3. L'EXÉCUTION DE LA VENTE

a) En sus du prix de l'adjudication, l'adjudicataire (acheteur) devra acquitter par lot et par tranche dégressive les commissions et taxes suivantes:

1) Lots en provenance de l'UE:

- De 1 à 850 000 euros:
  27 % + TVA au taux en vigueur.
- De 850 001 à 6 000 000 euros:
  21 % + TVA au taux en vigueur.
- Au-delà de 6 000 001 euros:
  14,5 % + TVA au taux en vigueur.

2) Lots en provenance hors UE:
(indiqués par un ❍):
Œuvres d'art, antiquités et biens de collection:
L'adjudication sera portée hors taxe. A cette adjudication sera ajoutée une TVA au taux réduit de 5,5% qui pourra être rétrocédée à l'adjudicataire sur présentation d'un justificatif d'exportation hors UE ou à l'adjudicataire UE justifiant d'un numéro de TVA intracommunautaire et d'un document prouvant la livraison dans son état membre. Les commissions et taxes indiquées au paragraphe 1) ci-dessus demeurent identiques.

3) Lots en provenance hors UE
(indiqués par un ❍)
Bijoux et Montres, Vins et Spiritueux, Multiples:
Aux commissions et taxes indiquées au paragraphe 1) ci-dessus, il conviendra d'ajouter des frais liés à l'importation correspondant à 20% du prix d'adjudication.

4) Des frais additionnels seront facturés aux adjudicataires ayant enchérit en ligne par le biais de plateformes Internet autres qu'ARTCURIAL LIVE.

5) La TVA sur commissions et les frais liés à l'importation pourront être rétrocédés à l'adjudicataire sur présentation des justificatifs d'exportation hors UE.L'adjudicataire UE justifiant d'un n° de TVA Intracommunautaire et d'un document prouvant la livraison dans son état membre pourra obtenir le remboursement de la TVA sur commissions.

Le paiement du lot aura lieu au comptant, pour l'intégralité du prix, des frais et taxes, même en cas de nécessité d'obtention d'une licence d'exportation. L'adjudicataire pourra s'acquitter par les moyens suivants:
- En espèces : jusqu'à 1 000 euros frais et taxes compris pour les ressortissants français et les personnes agissant pour le compte d'une entreprise, 15 000 euros frais et taxe compris pour les ressortissants étrangers sur présentation de leurs papiers d'identité ;
- Par chèque bancaire tiré sur une banque française sur présentation d'une pièce d'identité et, pour toute personne morale, d'un extrait KBis daté de moins de 3 mois (les chèques tirés sur une banque étrangère ne sont pas acceptés);
- Par virement bancaire;
- Par carte de crédit: VISA, MASTERCARD ou AMEX (en cas de règlement par carte American Express, une commission supplémentaire de 1,85 % correspondant aux frais d'encaissement sera perçue).

6) La répartition entre prix d'adjudication et commissions peut-être modifiée par convention particulière entre le vendeur et Artcurial sans conséquence pour l'adjudicataire.

b) Artcurial SAS sera autorisé à reproduire sur le procès-verbal de vente et sur le bordereau d'adjudication les renseignements qu'aura fournis l'adjudicataire avant la vente. Toute fausse indication engagera la responsabilité de l'adjudicataire.
Dans l'hypothèse où l'adjudicataire ne se sera pas fait enregistrer avant la vente, il devra communiquer les renseignements nécessaires dès l'adjudication du lot prononcée.
Toute personne s'étant fait enregistrer auprès de Artcurial SAS dispose d'un droit d'accès et de rectification aux données nominatives fournies à Artcurial SAS dans les conditions de la Loi du 6 juillet 1978.

c) Il appartiendra à l'adjudicataire de faire assurer le lot dès l'adjudication. Il ne pourra recourir contre Artcurial SAS, dans l'hypothèse où par suite du vol, de la perte ou de la dégradation de son lot, après l'adjudication, l'indemnisation qu'il recevra de l'assureur de Artcurial SAS serait avérée insuffisante.

d) Le lot ne sera délivré à l'acquéreur qu'après paiement intégral du prix, des frais et des taxes. En cas de règlement par chèque, le lot ne sera délivré qu'après encaissement définitif du chèque, soit 8 jours ouvrables à compter du dépôt du chèque. A compter du lundi suivant le 90e jour après la vente, le lot acheté réglé ou non réglé restant dans l'entrepôt, fera l'objet d'une facturation de 50€ HT par semaine et par lot, toute semaine commencée étant due dans son intégralité au titre des frais d'entreposage et d'assurance.À défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien est remis en vente à la demande du vendeur sur folle enchère de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas cette demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, la vente est résolue de plein droit, sans préjudice de dommages intérêts dus par l'adjudicataire défaillant.
En outre, Artcurial SAS se réserve de réclamer à l'adjudicataire défaillant, à son choix:
- Des intérêts au taux légal majoré de cinq points,
- Le remboursement des coûts supplémentaires engendrés par sa défaillance,
- Le paiement de la différence entre le prix d'adjudication initial et le prix d'adjudication sur folle enchère s'il est inférieur, ainsi que les coûts générés par les nouvelles enchères.

Artcurial SAS se réserve également de procéder à toute compensation avec des sommes dues à l'adjudicataire défaillant. Artcurial SAS se réserve d'exclure de ses ventes futures, tout adjudicataire qui aura été défaillant ou qui n'aura pas respecté les présentes conditions générales d'achat.

e) Sous réserve de dispositions spécifiques à la présente vente, les achats qui n'auront pas été retirés dans les sept jours de la vente (samedi, dimanche et jours fériés compris), pourront être transportés dans un lieu de conservation aux frais de l'adjudicataire défaillant qui devra régler le coût correspondant pour pouvoir retirer le lot, en sus du prix, des frais et des taxes.

f) L'acquéreur pourra se faire délivrer à sa demande un certificat de vente qui lui sera facturé la somme de 60 euros TTC.

4. LES INCIDENTS DE LA VENTE

En cas de contestation Artcurial SAS se réserve de désigner l'adjudicataire, de poursuivre la vente ou de l'annuler, ou encore de remettre le lot en vente.

a) Dans l'hypothèse où deux personnes auront porté des enchères identiques par la voix, le geste, ou par téléphone et réclament en même temps le bénéfice de l'adjudication après le coup de marteau, le bien sera immédiatement remis en vente au prix proposé par les derniers enchérisseurs, et tout le public présent pourra porter de nouvelles enchères.

b) Pour faciliter la présentation des biens lors de ventes, Artcurial SAS pourra utiliser des moyens vidéos. en cas d'erreur de manipulation pouvant conduire pendant la vente à présenter un bien différent de celui sur lequel les enchères sont portées, Artcurial SAS ne pourra engager sa responsabilité, et sera seul juge de la nécessité de recommencer les enchères.

5. PRÉEMPTION DE L'ÉTAT FRANÇAIS

L'état français dispose d'un droit de préemption des œuvres vendues conformément aux textes en vigueur.
L'exercice de ce droit intervient immédiatement après le coup de marteau, le représentant de l'état manifestant alors la volonté de ce dernier de se substituer au dernier enchérisseur, et devant confirmer la préemption dans les 15 jours.
Artcurial SAS ne pourra être tenu pour responsable des conditions de la préemption par l'état français.

6. PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE – REPRODUCTION DES ŒUVRES

Artcurial SAS est propriétaire du droit de reproduction de son catalogue. Toute reproduction de celui-ci est interdite et constitue une contrefaçon à son préjudice.
En outre Artcurial SAS dispose d'une dérogation lui permettant de reproduire dans son catalogue les œuvres mises en vente, alors même que le droit de reproduction ne serait pas tombé dans le domaine public.
Toute reproduction du catalogue de Artcurial SAS peut donc constituer une reproduction illicite d'une œuvre exposant son auteur à des poursuites en contrefaçon par le titulaire des droits sur l'œuvre. La vente d'une œuvre n'emporte pas au profit de son propriétaire le droit de reproduction et de présentation de l'œuvre.

7. BIENS SOUMIS À UNE LÉGISLATION PARTICULIÈRE

La réglementation internationale du 3 mars 1973, dite Convention de Washington a pour effet la protection de specimens et d'espèces dits menacés d'extinction.
Les termes de son application diffèrent d'un pays à l'autre. Il appartient à tout acheteur de vérifier, avant d'enchérir, la législation appliquée dans son pays à ce sujet.
Tout lot contenant un élément en ivoire, en palissandre…quelle que soit sa date d'exécution ou son certificat d'origine, ne pourra être importé aux Etats-Unis, au regard de la législation qui y est appliquée. Il est indiqué par un (▲).

8. RETRAIT DES LOTS

L'acquéreur sera lui-même chargé de faire assurer ses acquisitions, et Artcurial SAS décline toute responsabilité quant aux dommages que l'objet pourrait encourir, et ceci dès l'adjudication prononcée. Toutes les formalités et transports restent à la charge exclusive de l'acquéreur.

9. INDÉPENDANCE DES DISPOSITIONS

Les dispositions des présentes conditions générales d'achat sont indépendantes les unes des autres. La nullité de quelque disposition ne saurait entraîner l'inapplicabilité des autres.

10. COMPÉTENCES LÉGISLATIVE ET JURIDICTIONNELLE

Conformément à la loi, il est précisé que toutes les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des prisées et des ventes volontaires et judiciaires de meuble aux enchères publiques se prescrivent par cinq ans à compter de l'adjudication ou de la prisée.La loi française seule régit les présentes conditions générales d'achat.
Toute contestation relative à leur existence, leur validité, leur opposabilité à tout enchérisseur et acquéreur, et à leur exécution sera tranchée par le tribunal judiciaire compétent du ressort de Paris (France).
Le Conseil des Ventes Volontaires, 19 avenue de l'Opéra - 75001 Paris peut recevoir des réclamations en ligne (www.conseildesventes.fr, rubrique « Réclamations en ligne »).

PROTECTION DES BIENS CULTURELS

Artcurial SAS participe à la protection des biens culturels et met tout en œuvre, dans la mesure de ses moyens, pour s'assurer de la provenance des lots mis en vente dans ce catalogue.

CONDITIONS OF PURCHASE IN VOLUNTARY AUCTION SALES

ARTCURIAL

Artcurial SAS is an operator of voluntary auction sales regulated by the law articles L321-4 and following of the Code de Commerce. In such capacity Artcurial SAS acts as the agent of the seller who contracts with the buyer. The relationships between Artcurial SAS and the buyer are subject to the present general conditions of purchase which can be modified by saleroom notices or oral indications before the sale, which will be recorded in the official sale record.

As a voluntary auction sales operator, ARTCURIAL SAS is subject to the obligations listed in articles L.561-2 14° and seq. of the French Monetary and Financial Code relating to the Anti Money Laundering regulation.

1. GOODS FOR AUCTION

a) The prospective buyers are invited to examine any goods in which they may be interested, before the auction takes place, and notably during the exhibitions.
Artcurial SAS is at disposal of the prospective buyers to provide them with reports about the conditions of lots.

b) Description of the lots resulting from the catalogue, the reports, the labels and the verbal statements or announcements are only the expression by Artcurial SAS of their perception of the lot, but cannot constitute the proof of a fact.

c) The statements by made Artcurial SAS about any restoration, mishap or harm arisen concerning the lot are only made to facilitate the inspection thereof by the prospective buyer and remain subject to his own or to his expert's appreciation. The absence of statements Artcurial SAS by relating to a restoration, mishap or harm, whether made in the catalogue, condition reports, on labels or orally, does not imply that the item is exempt from any current, past or repaired defect. Inversely, the indication of any defect whatsoever does not imply the absence of any other defects.

d) Estimates are provided for guidance only and cannot be considered as implying the certainty that the item will be sold for the estimated price or even within the bracket of estimates.
Estimates cannot constitute any warranty assurance whatsoever.
The estimations can be provided in several currencies; the conversions may, in this case or, be rounded off differently than the legal rounding

e) Second-hand goods (anything that is not new) do not benefit from the legal guarantee of conformity in accordance with article L 217-2 of the Consumer Code.

2. THE SALE

a) In order to assure the proper organisation of the sales, prospective buyers are invited to make themselves known to Artcurial SAS before the sale, so as to have their personal identity data recorded.
Artcurial SAS reserves the right to ask any prospective buyer to justify his identity as well as his bank references and to request a deposit.
Artcurial SAS reserves the right to refuse admission to the auction sales premises to any prospective buyer for legitimate reasons.
A bid is accepted on the basis of the information provided by the bidder prior to the sale. Consequently, the name of the winning bidder cannot be changed after the sale.

b) Any person who is a bidder undertakes to pay personally and immediately the hammer price increased by the costs to be born by the buyer and any and all taxes or fees/expenses which could be due. Any bidder is deemed acting on his own behalf except when prior notification, accepted by Artcurial SAS, is given that he acts as an agent on behalf of a third party.

c) The usual way to bid consists in attending the sale on the premises. However, Artcurial SAS may graciously accept to receive some bids by telephone from a prospective buyer who has expressed such a request before the sale. Artcurial SAS will bear no liability / responsibility whatsoever, notably if the telephone contact is not made, or if it is made too late, or in case of mistakes or omissions relating to the reception of the telephone. For variety of purposes, Artcurial SAS reserves its right to record all the telephone communications during the auction. Such records shall be kept until the complete payment of the auction price, except claims.

d) Artcurial SAS may accept to execute orders to bid which will have been submitted before the sale and by Artcurial SAS which have been deemed acceptable. Artcurial SAS is entitled to request a deposit which will be refunded within 48hours after the sale if the lot id not sold to this buyer.
Should Artcurial SAS receive several instructions to bid for the same amounts, it is the instruction to bid first received which will be given preference.
Artcurial SAS will bear no liability/responsibility in case of mistakes or omission of performance of the written order.

e) In the event where a reserve price has been stipulated by the seller, Artcurial SAS reserves the right to bid on behalf of the seller until the reserve price is reached. The seller will not be admitted to bid himself directly or through an agent. The reserve price may not be higher than the low estimate for the lot printed in or publicly modified before the sale.

f) Artcurial SAS will conduct auction sales at their discretion, ensuring freedom auction and equality among all bidders, in accordance with established practices.
Artcurial SAS reserves the right to refuse any bid, to organise the bidding in such manner as may be the most appropriate, to move some lots in the course of the sale, to withdraw any lot in the course of the sale, to combine or to divide some lots in the course of the sale.
In case of challenge or dispute, Artcurial SAS reserves the right to designate the successful bidder, to continue the bidding or to cancel it, or to put the lot back up for bidding.

g) Subject to the decision of the person conducting the bidding for Artcurial SAS, the successful bidder will be the bidder would will have made the highest bid provided the final bid is equal to or higher than the reserve price if such a reserve price has been stipulated.
The hammer stroke will mark the acceptance of the highest bid and the pronouncing of the word "adjugé" or any equivalent will amount to the conclusion of the purchase contract between the seller and the last bidder taken in consideration.
No lot will be delivered to the buyer until full payment has been made.In case of payment by an ordinary draft/check, payment will be deemed made only when the check will have been cashed.
The lot not auctioned may be sold after the sale in accordance with the law, provided that its price is at least 1,500 euros.

h) So as to facilitate the price calculation for prospective buyers, a currency converter may be operated by Artcurial SAS as guidance. Nevertheless, the bidding cannot be made in foreign currency and Artcurial SAS will not be liable for errors of conversion.

3. THE PERFORMANCE OF THE SALE

a) In addition of the lot's hammer price, the buyer must pay the different stages of following costs and fees/taxes:

1) Lots from the EU:

- *From 1 to 850,000 euros: 27 % + current VAT.*
- *From 850,001 to 6,000,000 euros: 21 % + current VAT.*
- *Over 6,000,001 euros: 14,5 % + current VAT.*

2) Lots from outside the EU: (identified by an ❍).
Works of art, Antiques and Collectors'items
The hammer price will be VAT excluded to which should be added 5.5% VAT.
Upon request, this VAT will be refunded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EU or to the EU purchaser who will submit his intracommunity VAT number and a proof of shipment of his purchase to his EU country home address.
Commissions and taxes indicated in section 3.1) remain the same.

3) Lots from outside the EU (identified by an ❍):
Jewelry and Watches, Wines and Spirits, Multiples
In addition to the commissions and taxes specified in paragraph 1) above, an additional import VAT will be charged (20% of the hammer price).

4) Additional fees will be charged to bidders who bid online via Internet platforms other than ARTCURIAL LIVE.

5) VAT on commissions and importation expenses can be retroceded to the purchaser on presentation of written proof of exportation outside the EU.
An EU purchaser who will submit their intracommunity VAT number and a proof of shipment of their purchase to their EU country home address will be refunded of VAT on buyer's premium.The payment of the lot will be made cash, for the whole of the price, costs and taxes, even when an export licence is required.
The purchaser will be authorized to pay by the following means:
- In cash: up to 1 000 euros, costs and taxes included, for French citizens and people acting on behalf of a company, up to 15 000 euros, costs and taxes included, for foreign citizens on presentation of their identity papers;
- By cheque drawn on a French bank on presentation of identity papers and for any company, a KBis dated less than 3 months (cheques drawn on a foreign bank are not accepted);
- By bank transfer;
- By credit card: VISA, MASTERCARD or AMEX (in case of payment by AMEX, a 1,85% additional commission corresponding to cashing costs will be collected).

6)The distribution between the lot's hammer price and cost and fees can be modified by particular agreement between the seller and Artcurial SAS without consequence for the buyer.

b) Artcurial SAS will be authorized to reproduce in the official sale record and on the bid summary the information that the buyer will have provided before the sale. The buyer will be responsible for any false information given. Should the buyer have neglected to give his personal information before the sale, he will have to give the necessary information as soon as the sale of the lot has taken place. Any person having been recorded by Artcurial SAS has a right of access and of rectification to the nominative data provided to Artcurial SAS pursuant to the provisions of Law of the 6 July 1978.

c) The lot must to be insured by the buyer immediately after the purchase. The buyer will have no recourse against Artcurial SAS, in the event where, due to a theft, a loss or a deterioration of his lot after the purchase, the compensation he will receive from the insurer of Artcurial SAS would prove insufficient.

d) The lot will be delivered to the buyer only after the entire payment of the price, costs and taxes. If payment is made by cheque, the lot will be delivered after cashing, eight working days after the cheque deposit. If the buyer has not settled his invoice yet or has not collected his purchase, a fee of 50€+VAT per lot, per week (each week is due in full) covering the costs of insurance and storage will be charged to the buyer, starting on the first Monday following the 90th day after the sale. Should the buyer fail to pay the amount due, and after notice to pay has been given by Artcurial SAS to the buyer without success, at the seller's request, the lot is re-offered for sale, under the French procedure known as "procédure de folle enchère". If the seller does not make this request within three months from the date of the sale, the sale will be automatically cancelled, without prejudice to any damages owed by the defaulting buyer.
In addition, Artcurial SAS reserves the right to claim against the defaulting buyer, at their option:
- interest at the legal rate increased by five points,
- the reimbursement of additional costs generated by the buyer's default,
- the payment of the difference between the initial hammer price and the price of sale after "procédure de folle enchère" if it is inferior as well as the costs generated by the new auction.
Artcurial SAS also reserves the right to set off any amount Artcurial SAS may owe the defaulting buyer with the amounts to be paid by the defaulting buyer.
Artcurial SAS reserves the right to exclude from any future auction, any bidder who has been a defaulting buyer or who has not fulfilled these general conditions of purchase.

e) With reservation regarding the specific provisions of this sale, for items purchased which are not collected within seven days from after the sale (Saturdays, Sundays and public holidays included), Artcurial SAS will be authorized to move them into a storage place at the defaulting buyer's expense, and to release them to same after payment of corresponding costs, in addition to the price, costs and taxes.

f) The buyer can obtain upon request a certificate of sale which will be invoiced € 60.

4. THE INCIDENTS OF THE SALE

In case of dispute, Artcurial SAS reserves the right to designate the successful bidder, to continue the sale or to cancel it or to put the lot up for sale.

a) In case two bidders have bidden vocally, by mean of gesture or by telephone for the same amount and both claim title to the lot, after the bidding the lot, will immediately be offered again for sale at the previous last bid, and all those attending will be entitled to bid again.

b) So as to facilitate the presentation of the items during the sales, Artcurial SAS will be able to use video technology.
Should any error occur in operation of such, which may lead to show an item during the bidding which is not the one on which the bids have been made, Artcurial SAS shall bear no liability/responsibility whatsoever, and will have sole discretion to decide whether or not the bidding will take place again.

5. PRE-EMPTION OF THE FRENCH STATE

The French state in entitled to use a right of pre-emption on works of art, pursuant to the rules of law in force.
The use of this right comes immediately after the hammer stroke, the representative of the French state expressing then the intention of the State to substitute for the last bidder, provided he confirms the pre-emption decision within fifteen days.
Artcurial SAS will not bear any liability/responsibility for the conditions of the pre-emption by the French State.

6. INTELLECTUAL PROPERTY RIGHT - COPYRIGHT

The copyright in any and all parts of the catalogue is the property of Artcurial SAS. Any reproduction thereof is forbidden and will be considered as counterfeiting to their detriment.
Furthermore, Artcurial SAS benefits from a legal exception allowing them to reproduce the lots for auction sale in their catalogue, even though the copyright protection on an item has not lapsed.
Any reproduction of Artcurial SAS catalogue may therefore constitute an illegal reproduction of a work which may lead its perpetrator to be prosecuted for counterfeiting by the holder of copyright on the work.The sale of a work of art does not transfer to its buyer any reproduction or representation rights thereof.

7. ITEMS FALLING WITHIN THE SCOPE OF SPECIFIC RULES

The International regulation dated March 3rd 1973, protects endangered species and specimen. Each country has its own lawmaking about it. Any potential buyer must check before bidding, if he is entitled to import this lot within his country of residence. Any lot which includes one element in ivory, rosewood…cannot be imported in the United States as its legislation bans its trade whatever its dating may be. It is indicated by a (▲).

8. REMOVAL OF PURCHASES

The buyer has to insure its purchase, and Artcurial SAS assumes no liability for any damage items which may occur after the sale. All transportation arrangements are the sole responsibility of the buyer.

9. SEVERABILITY

The clauses of these general conditions of purchase are independant from each other. Should a clause whatsoever be found null and void, the others shall remain valid and applicable.

10. LAW AND JURISDICTION

In accordance with the law, it is added that all actions in public liability instituted on the occasion of valuation and of voluntary and court-ordered auction sales are barred at the end of five years from the hammer price or valuation.

These Conditions of purchase are governed by French law exclusively. Any dispute relating to their existence, their validity and their binding effect on any bidder or buyer shall be submitted to the exclusive jurisdiction of the Courts of France. The Conseil des Ventes Volontaires, 19 avenue de l'Opéra - 75001 Paris can receive online claims (www.conseildesventes.fr, section "Online claims").

PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY

Artcurial SAS applies a policy to prevent the sale of looted or stolen cultural property.

ARTS DES XX^{e} & XXI^{e} SIÈCLES

Directrice du pôle,
Vice-présidente :
Isaure de Viel Castel

Art Contemporain Africain
Spécialiste :
Margot Denis-Lutard, 16 44

Art-Déco / Design
Directrice :
Sabrina Dolla, 16 40

Spécialiste :
Edouard Liron, 20 37
Administratrice senior :
Anne-Claire Drauge, 20 42
Administratrice :
Domitilla Giordano
Expert :
Justine Despretz
Consultants :
Design Italien :
Design Scandinave :
Aldric Speer

Bandes Dessinées
Expert : Éric Leroy
Administrateur junior :
Alexandre Dalle

Estampes & Multiples
Directrice : Karine Castagna
Administrateur - catalogueur :
Florent Sinnah, 16 54
Administrateur junior :
Alexandre Dalle

Impressionniste & Moderne
Directeur : Bruno Jaubert
Spécialiste :
Florent Wanecq
Catalogueurs
Recherche et certificat:
Jessica Cavalero,
Louise Eber
Administratrice - catalogueur:
Élodie Landais, 20 84
Administratrice junior :
Alexandra Michel

Photographie
Catalogueur :
Sara Bekhedda, 20 25

Post-War & Contemporain
Directeur : Hugues Sébilleau
Spécialiste : Sophie Cariguel
Catalogueurs
Recherche et certificat :
Jessica Cavalero
Louise Eber
Catalogueur :
Sara Bekhedda
Administratrice :
Beatrice Fantuzzi, 20 34

Urban Art
Directeur : Arnaud Oliveux
Administrateur - catalogueur:
Florent Sinnah, 16 54
Administrateur junior :
Alexandre Dalle

Expositions culturelles & ventes privées
Chef de projet :
Vanessa Favre, 16 13

ARTS CLASSIQUES

Archéologie & Arts d'Orient
Spécialiste :
Lamia Içame, 20 75
Administratrice sénior :
Solène Carré
Expert Art de l'Islam :
Romain Pingannaud

Art d'Asie
Expert :
Qinghua Yin
Administratrice :
Shenying Chen, 20 32

Livres & Manuscrits
Directeur :
Frédéric Harnisch, 16 49
Administratrice :
Émeline Duprat, 16 58

Maîtres anciens & du XIX^{e} siècle : Tableaux, dessins, sculptures, cadres anciens et de collection
Vice-président :
Matthieu Fournier, 20 26
Catalogueur :
Blanche Llaurens
Spécialiste :
Matthias Ambroselli
Administratrice sénior :
Margaux Amiot, 20 07
Administratrice :
Léa Pailler, 20 07

Mobilier & Objets d'Art
Directeur :
Filippo Passadore
Clerc assistant :
Barthélémy Kaniuk
Administratrice :
Charlotte Norton, 20 68
Expert céramiques :
Cyrille Froissart
Experts orfèvrerie :
S.A.S. Déchaut-Stetten & associés,
Marie de Noblet
Thierry de la Chaise :
Senior advisor - Spécialiste senior orfèvrerie
06 75 02 62 94

Orientalisme
Directeur :
Olivier Berman, 20 67
Spécialiste junior :
Florence Conan, 16 15

Souvenirs Historiques & Armes Anciennes
Expert armes :
Arnaud de Gouvion Saint-Cyr
Contact :
Maxence Miglioretti, 20 02

Numismatique / Philatélie / Objets de curiosités & Histoire naturelle
Expert numismatique :
Cabinet Bourgey
Contact :
Juliette Leroy-Prost, 17 10

ARTCURIAL MOTORCARS

Automobiles de Collection
Président :
Matthieu Lamoure
Vice-président :
Pierre Novikoff
Spécialiste sénior :
Antoine Mahé, 20 62
Responsable des relations clients Motorcars :
Anne-Claire Mandine, 20 73
Responsable des opérations et de l'administration :
Sandra Fournet
+33 (0)1 58 56 38 14
Administrateur junior :
Jeremy Carvalho
Consultant :
Frédéric Stoesser
motorcars@artcurial.com

Automobilia Aéronautique, Marine
Président :
Matthieu Lamoure
Responsable :
Sophie Peyrache, 20 41

LUXE & ART DE VIVRE

Horlogerie de Collection
Directeur :
Romain Marsot
Expert : Geoffroy Ader
Administratrice junior :
Charlotte Christien, 16 51

Joaillerie
Directrice : Valérie Goyer
Spécialiste junior :
Antoinette Rousseau
Catalogueur :
Pauline Hodée
Administratrice junior :
Janelle Beau, 20 52

Mode & Accessoires de luxe
Catalogueur :
Victoire Debreil
Administratrice :
Emilie Martin,
+33 1 58 56 38 12

Stylomania
Contact :
Juliette Leroy-Prost, 17 10

Vins fins & Spiritueux
Expert :
Laurie Matheson
Spécialiste :
Marie Calzada, 20 24
Administratrice sénior :
Solène Carré
Consultant : Luc Dabadie
vins@artcurial.com

INVENTAIRES & COLLECTIONS

Vice-président :
Stéphane Aubert
Chargés d'inventaires, Commissaires-priseurs :
Juliette Leroy-Prost, 17 10
Maxence Miglioretti, 20 02
Elisa Borsik, 20 18
Administrateurs :
Thomas Loiseaux, 16 55
Charline Monjanel, 20 33
Consultante : Catherine Heim
Directrice des partenariats :
Marine de Miollis

COMMISSAIRES-PRISEURS HABILITÉS

Stéphane Aubert
Elisa Borsik
Francis Briest
Matthieu Fournier
Juliette Leroy-Prost
Anne-Claire Mandine
Maxence Miglioretti
Arnaud Oliveux
Hervé Poulain
Florent Wanecq

FRANCE

Cannes - Alpes-Maritimes
Représentante :
Eléonore Dauzet
edauzet@artcurial.com
+33 (0)6 65 26 03 39

Montpellier
Geneviève Salasc de Cambiaire
+33 (0)6 09 78 31 45
gsalasc@artcurial.com

Région Aquitaine
Directrice : Julie Valade
jvalade@artcurial.com

Région Rhône-Alpes
Représentant : François David
+33 (0)6 95 48 92 75
fdavid@artcurial.com

Strasbourg
Frédéric Gasser
+33 (0)6 88 26 97 09
fgasser@artcurial.com

Artcurial Toulouse Jean-Louis Vedovato
Commissaire-priseur :
Jean-Louis Vedovato
Clerc principal :
Valérie Vedovato
8, rue Fermat - 31000 Toulouse
+33 (0)5 62 88 65 66
v.vedovato@artcurial-toulouse.com

ARTCURIAL

7, rond-point des Champs-Élysées Marcel Dassault 75008 Paris
T. +33 (0)1 42 99 20 20
F. +33 (0)1 42 99 20 21
contact@artcurial.com
www.artcurial.com

SAS au capital de 1 797 000 €
Agrément n° 2001-005

Tous les emails des collaborateurs d'Artcurial s'écrivent comme suit: initiale(s) du prénom et nom @artcurial.com, par exemple: Anne-Laure Guérin: alguerin@artcurial.com

Les numéros de téléphone des collaborateurs d'Artcurial se composent comme suit: +33 1 42 99 xx xx. Dans le cas contraire, les numéros sont mentionnés en entier.

INTERNATIONAL

International senior advisor :
Martin Guesnet, 20 31

Allemagne
Directrice : Miriam Krohne
Assistante : Caroline Weber
Galeriestrasse 2b
80539 Munich
+49 89 1891 3987

Belgique
Directrice :
Vinciane de Traux
Fine Art Business Developer:
Simon van Oostende
Office Manager -
Partnerships & Events:
Magali Giunta
5, avenue Franklin Roosevelt
1050 Bruxelles
+32 2 644 98 44

Chine
Consultante : Jiayi Li
798 Art District,
No 4 Jiuxianqiao Lu
Chaoyang District
Beijing 100015
+86 137 01 37 58 11
lijiayi7@gmail.com

Italie
Directrice : Emilie Volka
Assistante :
Eleonora Ballista
Corso Venezia, 22
20121 Milano
+39 02 49 76 36 49

Artcurial Maroc
Directeur : Olivier Berman
Directrice administrative:
Soraya Abid
Administratrices junior:
Lamyae Belghiti
Widad Outmghart
Résidence Asmar -
Avenue Mohammed VI
Rue El Adarissa - Hivernage
40020 Marrakech
+212 524 20 78 20

Artcurial Monaco
Directrice : Olga de Marzio
Assistante administrative :
Joëlle Iseli
Monte-Carlo Palace
3/9 boulevard des Moulins
98000 Monaco
+377 97 77 51 99

ARTCURIAL BEURRET BAILLY WIDMER

Bâle
Schwarzwaldallee 171
4058 Bâle
+41 61 312 32 00
info@bbw-auktionen.com

Saint-Gall
Unterstrasse 11
9001 Saint-Gall
+41 71 227 68 68
info@galeriewidmer.com

Zurich
Kirchgasse 33
8001 Zurich
+41 43 343 90 33
info@bbw-auktionen.com

COMITÉ EXÉCUTIF

Nicolas Orlowski
Matthieu Lamoure
Joséphine Dubois
Stéphane Aubert
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Isaure de Viel Castel

ASSOCIÉS

Directeurs associés :
Stéphane Aubert
Olivier Berman
Sabrina Dolla
Matthieu Fournier
Bruno Jaubert
Matthieu Lamoure
Arnaud Oliveux
Hugues Sébilleau
Julie Valade

Conseiller scientifique et culturel :
Serge Lemoine

Commissaire-priseur, Co-fondateur
Francis Briest

GROUPE ARTCURIAL SA

Président directeur général :
Nicolas Orlowski

Directrice générale adjointe :
Joséphine Dubois

Président d'honneur :
Hervé Poulain

Conseil d'administration :
Francis Briest
Olivier Costa de Beauregard
Natacha Dassault
Thierry Dassault
Carole Fiquémont
Marie-Hélène Habert
Nicolas Orlowski
Hervé Poulain

JOHN TAYLOR
Président directeur général:
Nicolas Orlowski

John Taylor Corporate,
Europa Résidence,
Place des Moulins,
98000 Monaco
contact@john-taylor.com
www.john-taylor.fr

ARQANA
Artcurial Deauville
32, avenue Hocquart de Turtot
14800 Deauville
+33 (0)2 31 81 81 00
info@arqana.com
www.arqana.com

ADMINISTRATION ET GESTION

Directrice générale adjointe, administration et finances :
Joséphine Dubois
Assistante : Emmanuelle Roncola

Responsable service juridique clients :
Léonor Augier

Ordres d'achat, enchères par téléphone
Directrice :
Kristina Vrzests, 20 51
Adjointe de la Directrice :
Marie Auvard
Administratrice :
Maëlle Touminet
Administrateur junior :
Théo-Paul Boulanger
bids@artcurial.com

Comptabilité des ventes
Responsable :
Nathalie Higueret
Comptable des ventes confirmée :
Audrey Couturier
Comptables :
Chloé Catherine
Mathilde Desforges
Jessica Sellahannadi
Yugyeong Shon
20 71 ou 17 00
Gestionnaire de dossier :
Melanie Joly

Transport et douane
Responsable :
Marine Viet, 16 57
Adjointe :
Marine Renault, 17 01
Assistantes spécialisées :
Lou Dupont,
Inès Tekirdaglioglu
shipping@artcurial.com

Logistique et gestion des stocks
Directeur : Éric Pourchot
Responsables de stock :
Lionel Lavergne
Joël Laviolette
Vincent Mauriol
Lal Sellahanadi
Adjoint : Clovis Cano
Coordinatrices logistique:
Victoire de Latour
Magasiniers :
Denis Chevallier
Adrien da Costa
Isaac Dalle
Floriane Joffre
Brayan Monteiro
Jason Tilot

Marketing
Directrice :
Lorraine Calemard, 20 87
Chefs de projet :
Domitilla Corti, 01 42 25 64 38
Ariane Gilain, 16 52
Daphné Perret, 16 23
Responsable Studio Graphique:
Aline Meier, 20 88
Graphiste :
Rose de La Chapelle, 20 10
Graphiste junior :
Romane Marliot, 01 42 25 93 83
Responsable CRM :
Alexandra Cosson
Chargée CRM :
Géraldine de Mortemart, 20 43
Analyste CRM junior :
Colombine Santarelli

Relations Extérieures
Directrice :
Anne-Laure Guérin, 20 86
Attachée de presse :
Deborah Bensaid, 20 76
Community Manager :
Maria Franco Baqueiro, 20 82

Comptabilité générale
Responsable :
Sandra Margueritat Lefevre
Comptables :
Romane Herson
Jodie Hoang
Arméli Itoua
Aïcha Manet
Assistante de gestion :
Solène Sapience

Responsable administrative des ressources humaines :
Isabelle Chênais, 20 27
Assistante :
Amandine Le Monnier 20 79

Bureau d'accueil
Responsable accueil,
Clerc Live et PV : Denis Le Rue
Mizlie Bellevue
Théa Fayolle
Marie Peyroche

Services généraux
Responsable : Denis Le Rue

Service photographique des catalogues
Fanny Adler
Stéphanie Toussaint

Régisseur :
Mehdi Bouchekout

ORDRE D'ACHAT
ABSENTEE BID FORM

Art Moderne & Contemporain - Vente du soir
Vente n°6499
Mardi 9 décembre 2025 - 18h
Paris — 7, rond-point des Champs-Élysées Marcel Dassault

○ Ordre d'achat / *Absentee bid*

○ Ligne téléphonique / *Telephone*
(Pour tout lot dont l'estimation est supérieure à 500 euros
For lots estimated from € 500 onwards)

Téléphone pendant la vente / *Phone at the time of the sale:*

Nom / *Name* :

Prénom / *First name* :

Société / *Compagny* :

Adresse / *Address* :

Téléphone / *Phone* :

Fax :

Email :

Merci de bien vouloir joindre à ce formulaire une copie de votre pièce d'identité (passeport ou carte nationale d'identité), si vous enchérissez pour le compte d'une société, merci de joindre un extrait KBIS de moins de 3 mois.
Could you please provide a copy of your id or passport? If you bid on behalf of a company, could you please provide an act of incorporation?

Après avoir pris connaissance des conditions de vente décrites dans le catalogue, je déclare les accepter et vous prie d'acquérir pour mon compte personnel aux limites indiquées en euros, les lots que j'ai désignés ci-dessous. (les limites ne comprenant pas les frais légaux).

I have read the conditions of sale printed in this catalogue and agree to abide by them. I grant your permission to purchase on my behalf the following items within the limits indicated in euros. (These limits do not include buyer's premium and taxes).

Lot	Description du lot / *Lot description*	Limite en euros / *Max. euros price*
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€
N°		€

Les ordres d'achat et les demandes d'enchères téléphoniques doivent impérativement nous parvenir au moins 24 heures avant la vente. Le service d'enchères téléphoniques est proposé pour les lots dont l'estimation basse est supérieure à 500€.

To allow time for processing, absentee bids and requests for telephone bidding should be received at least 24 hours before the sale begins. Telephone bidding is a service provided by Artcurial for lots with a low estimate above 500€.

Date et signature obligatoire / *Required dated signature*

À renvoyer / *Please mail to:*

Artcurial SAS
7 Rond-Point des Champs-Élysées Marcel Dassault - 75008 Paris
Fax: +33 (0)1 42 99 20 60
bids@artcurial.com

ARTCURIAL

Lot n°221, Max Ernst, *La coquille*, 1956 (détail), p.83

ART MODERNE & CONTEMPORAIN

Mardi 9 décembre - 18h
artcurial.com

ARTCURIAL